

نيزكا

NI ZWA

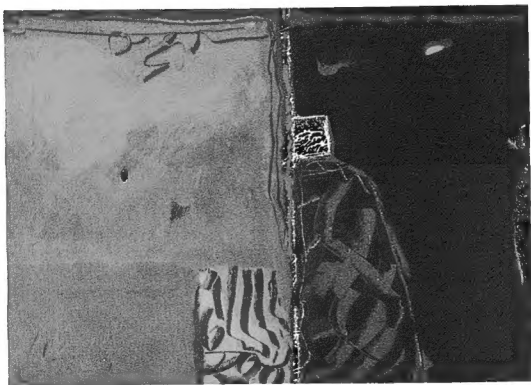
مجلة فصلية ثقافية

■ العمارة غير الجغرافية ■ إمارة بني مكرم في عُمان
■ الصراع بين الاتباع والابتداع ■ مشروع لدراسة الأدب
■ الفلسطيني ■ سيمون، مذكرات حميمة ■ ريكور، التباسات
■ تجربة الزمن ■ باقاي، عندما يقتبس حيوان حيواناً
■ آخر ■ الماغوط وقصيدة النثر ■ آلام ناهدة الرماح ■ مجتمع
الحريم عند فاطمة المرنيسي.

واقراء، بول أوستر ■ هنري ميشونيك ■ عبد اللطيف اللهبي ■ ويلفرد
نيسجر ■ يوسف القعيد ■ فرج بيرقدار ■ عبد الحسن طه بدر
■ حسين العبدي ■ منذر مصري ■ ماري عبد المسيح ■ حسان
عزّت ■ جليل حيدر ■ رياض العبيد ■ نبيلة الزبير ■ فاطمة
الشيدي ■ محمد القيسي ■ علي الإخمرى ■ أحمد مختار ■ أحمد
أبو دهمان ■ عصام ترشحاتي ■ أحمد الهاشمي ■ غيوم أبولونيير
■ سالم الحميدي ■ أهداف سويف ■ هلال العامري... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الحادي والثلاثون - يوليو ٢٠٠٢ ربيع الثاني ١٤٢٢ هـ





▲ اللوحة للفنان القطري/ علي حسن

► الغلاف الأول : لوحة «الأحبة» ١٩٢٨ للفنان البلجيكي رون ماجريت (René Magritte) - وكذلك سور ص ١١

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

دوريات عربي
(شراء)
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

رقم التسجيل
٩٧٢

رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

العدد الحادي والثلاثون

يوليو ٢٠٠٢م ربيع الثاني ١٤٢٣هـ

محرر

يحيى الناعبي

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الاسماء : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهاً - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب. ٢٠٠٢.
الرمز البريدي ١١٧ روي - سلطنة عُمان .

مقبرة السلالة

(محاولة أولى)

إلى أمي:
وهي في قبرها ننام

تلك البسمة التي فيها من العطف والحنان، ما يستهوي
المللثة بالبكاء. (نيتشه)

كان الطفل يمضي مع أمه في ظلام القرية الذي غاب عنه القمر فصار يشبه ظلام الرحم في غزارته وورقه، حين انعطف بهما الطريق نحو مقبرة (الجيلي) التي علقت بمخيلته وكأنها تلخيص بالغ الكثافة للكون بأكمله.

لم تكن تلك المقبرة رغم عزلتها الغامضة، تشي بوحشة قاتلة، فقد كانت الأرض الرطبة وأشجار الغاف والسر المستطيل على أديمها يخفف من وقع هذه الوحشة، وربما يمنح الموت بعداً حالمًا، رغم حكايات الأشباح والسحرة التي تعج بها القرية حول تلك المقبرة التي لا تشبه المقابر الأخرى من حيث الموقع، فتلك كانت على تخوم القرية ومجدة تماماً. أما هي ففي وسطها وعلى قدر من الإخضرار. تلمل الطفل حين رأى الأم يتأهبها الفرع لكنه تظاهر بالتماسك قائلاً [في صدري ثلاثون جزءاً من القرآن وهي كفيلة بحمايتنا].

كانت جداةً تخلق في القضاء، مضينةً بطيرانها السريع دوائر الليل المتلاطمة، كالإعصار، ثم تنفض على جسم يخدع في زاوية من منحنيات شجرة السدر الفارعة.

كيف يمكن حل هذه المفارقة الكبرى في الوجود:

أن نهيل التراب والحجارة على جسد من تحب... بيدك؟ أنت لا غيرك، التي كانت قبل قليل تلامس الجسد المقعم بالطهارة والحركة، حتى يختفي بكامل هيئته وبهائه تحت طبقات الأرض التي تستقبله ببرود مكر هادئ، حزين، من فرط ما استقبلت من أجساد وأضرحة في عمرها المديد، لتضيفه إلى ذاكرتها البرزخية الهرمة. ؟
أية مفارقة؟

أي سر يحفر عميقاً في الروح محتدماً بعنفه ودمويته
وعينه...؟

كل الأساطير التكوينية والخيالات والاستيهامات، كل
النتاج الفلسفي والأدبي المتراكم عبر العصور في هذا
الضممار، لا يمنح قطرة ماء لكائن تشققت شفتاه من
الظما، ليس إلا محاولة مرتبكة للاقتراب من عرين
هذا السر الذي يتدفق حيوية ونضارة أمام شيخوخة
الأرض والتاريخ، والنبات والبشر..

يقيناً لم تعودي تشعرين ببرد (الكيف) ولم يعد الضوء
المتسلل من النافذة يجرح عينيك الذابلتين، ولا صخب
الأطفال، والمرضات في المستشفى..
آخر مرة زرتك فيها، جلستُ على حافة السرير،
كان يمام يتقافز على الشرفة وكان وجهك المليء
بالنور، النور المرهف الصافي، يقول سمّت وداعه
الأخير.

قلت لي [عليك أن تذهب لديك طريق طويل].
ومرة وكنت لتوك قد أفتت من الغيبوبة [أين أمك وفي
أي مكان تقيم، هل هي بعيدة من هنا؟]

أطيف الخارج من ظلمة الغياب حيث نجمة هائمة في
آخر الأفق.

لا أستطيع أن أسأل عن حياتك الجديدة وماذا تفعلن
حين تستيقظين في الصباح، ومن هم زوّارك الجدد
وبماذا تحلمين، وكيف طعم الفصول هناك؟

لا أستطيع لأنني لم أفتّ من صدمة الفراق بعد.
والدمع يقطع عليّ كل طرق التذكر. الدمع المحتقن
في المآقي والأعماق أشرق به، أكاد أختنق فلا
أستطيع التذكر والكتابة والسؤال.

في تلك الليلة، كيف سرى معراج روحك إلى ملكوت
خالقه، إلى جنّة الرب؟

ها أنا أسأل متعثراً بديمة الدمع كالغريق.

البحر أكثر وحشة هذا المساء

البحر القاحل كصحراء
المنطوي صهوة الغياب.

على الذروة ينتحب ابن أوى
في المنظر البحري للغروب..
أجراماً ثقيلة

أجراماً تكلي تبيد السمع،

من أين تأتي هذه الجليّة

في قلب هذا الفراغ الكاسر؟

الجمال في مغيبه الواقعي

الجمال المضطرب بين ليل وبحر

ينير جبلاً ووهاداً

وينير الأبدية

أسمع نداءها السرمديّ

على الطباء المسفوحة

في منحى النهر

تستجير الآلهة التي اختارت

عزلتها عن البشر.

الجيوش تزحف على المدن

المحصرة

القبائل تهمي كالليل الجارف

بمجراته وكواكبه لتحيل المشهد

إلى هباء وأضغاث رماد.

حشرة كلاب ضالة

الكلاب التي انفجر قلبها من النباح

مذبحة الليل القاني

أعيشها ليل نهار

في النوم واليقظة..

وهناك نعاج افترست رعاتها

واندفعت في الضوء الصاخب

نحو الربع الخالي.

أجلس في مواجهة البحر

وحيداً
 تحفني مواكب المياه والسديم
 يوم كان العالم
 في طفولته الأولى
 لا يعرف سكنِ الجزار
 ولا انشطار الذرة
 ولا يعرف الطبقات
 يوم كان حُلماً في ذاكرة الغيب
 وقدماً من غير سقف
 ولا أزمنة.
 أجلس على الرمل المصبوغ
 بدم السلالات
 تلك التي مرّت من هنا
 على السفن الشراعية المثقّة
 أرقب البواخر العملاقة
 ترمي فُصلاتها على المياه العربية
 أرقب النجم المرتجف
 تحت ظل القمر الطالع بحشوده الضوئية.
 الأبدية ترعى ظباءها
 في السديم
 الأبدية النازفة
 تحت شرفة القرصان.
 ثغاء ماعز في الطريق
 دبكة تطير بأجنحتها في الأحلام
 الليل ينقله ينزل على المكان
 يحمل النعش والنجوم
 وببديّ هاتين
 حملته إلى بيته الأخير
 وقبل ذلك
 حملته في البلدان والقارات
 في هبوب العاصفة

وأعماق البحار
 في حلقات الذكر والسياسة
 واجتماع الطلاب
 حملت وجهك الناصع بالحياء والصدق
 نسيمةً لأيّامي
 بوصلة لغموض الطريق
 امتلأت بموتك قيل أو أنه
 تشريقه وأنت تنزّهين
 في بهو المنزل
 وروابي الأفلاج.
 كان ذلك من شدّة خوفي
 من فرط ما حدثت في سماء
 الغيب
 حدّس ضياع
 وشحوب مصير

البحر أكثر وحشة هذا المساء
 التوارس انطافات في الهواء المحتقن
 كنذير قيامه
 الجمال على موعد مع مغيبه
 الجمال الأكثر عزلة من متاهة
 من نعش نحمله على رؤوسنا
 على قلوب تكابر مصرعها
 في ليل القرية القاسي
 بين الأطواد الهاذية بالنيازك.
 لكن المشيئة
 المشيئة وحدها
 تجعل الطريق أقلّ هولاً
 وتجعلنا نفكر في نعش لا مرئي
 يحمله الدهر
 وجنوده الأيام.

حين كنا صغاراً، كنا نلعب بين القبور، وكانت

في هذا المناخ الكابوسي الذي يعكس صفو حياة الموتى
وهدوءهم ويربك أحلامهم التي تتواصل مع أحلام
من سبقوهم في جوف الأرض السحيق يبشره
وأسماعه وحيواناته..

فكر الطفل في نومه، أن الموتى سيخرجون، ذات
ليلة، من أبحاثهم، محتلين القرية وشفاهم تزد
بالصراخ والاحتجاج على ما آلت إليه الأمور، التي
لو كانت مستقيمة لكانت كرامة الموتى من كرامة
الأحياء...

وكرر فيما يشبه رؤيا المنام لمجنون القرية الذي يأتيه
كثيراً في نومه، أن تدهور أحوال القرية والجفاف
وقلة الرزق والصراعات التي تمزق أوصال
أواصر الناس وأخلاقهم، ليست إلا عقاباً أنزله
الموتى بأهلهم الأحياء وجزاء من الغضب على سحق
مشاعرهم بهذه الصورة، تحت التراب.

الزهرة التي قطفها لك (داليا)

من بين الأنقاض
بقيت على الطاولة
تحلم بالعناق
زهرة البنفسج
التي كانت تسكب رحيقها
على شمعة جوار السرير
أو على المذبة،
لتهدة الأعصاب..

حين صحت
في منتصف الليل

سمعتها تهذي
صوتها يرتفع في هستيريا
كأنها تحدث بأمر ما..
كان طائر رحيك
يصدح على الأبواب

الفرشات وجرد المقابر يطير بمرح كأنه في حديثه
الغناء، كنا نمطي الضريح ونمسك بالشاهدة كجام
خيل أو حمام، نركله وكأننا نمضي في الطريق
المألوف للمارة والسائلة.. حين كبر الأطفال قليلا
تركوا هذه العادة المشينة..

صار الطفل يتأمل القبور برهبة، القبور الحديثة
العهد والعتيقة التي يتخيلها تملأ فضاء الأرض
كالنجوم في السماء.. يتأملها ويتخيل كل من يحب
يتمدد داخلها وكأنه في قبولة..

يوم كنا حلمنا في الظلام البعيد
كان النسيم الأكثر مرحاً
ينفض الشجر على سطح
المقابر والأحداث
يفسها بسحر حنانه العميق
كانت السلالة تقرب

من زهرة المصير
السلالة المترحلة في الظلام
التي ولدت من ظل غمامة
أو معراج شجرة
نخلة أو أراكمة في الهضاب
من سطوع النجم
فوق السهول الحاضنة للقطا والتمور..
يوم كنا حلمنا في خيال الأمهات
كان الموت أكثر رحمة
وكانت الحياة..

كانت الجيف والجلود المسلوخة تُرمى على المقابر،
وكذلك الكلاب والقطط التي صرعتها النسور
الضارية التي لم تجد ما يلجم جوعها واندفاعاتها نحو
التهام أي شيء يقترب من مناطق بصرها الثاقب.
حتى أن بعض الصخور، وجد على متنها علامات
مناقيرها القاصمة.

ببذك الرحيمة
تعهدت الزرع بالنمو
وأبامنا بالإخضرار
بحنانك الأكثر شساعة
من محيط .

في الصباح الباكر لفجر ندي
يستيقظ الملاك الحارس
ليرعى أطفاله ويتأماه
في الشدائد والأعياد
والليالي الأكثر غلظة للألم
الجميع ينتظر بهاءك الميمون
البشر والحيوانات
الطيور المذعورة في أعاشاشها
ينتظرون البشري
لأن الروح
يسيطر رأته على الجميع .

فلسطينية الشقاء والتضحية
لا يهدأ لك بال
إلا حين يفك القدر أغلاله
لتنشر الغيوم على ظهر البيادر
والنساء من قبضة الجلال
حتى يبتلع الجحيم مجرميه
وينعم المؤمنون بالحرية . .

الباكون كثيرون حولي
على الإخوة والأبناء والأحفاد
على الأمهات والشعوب
التي تباد تحت جبال الحديد
الهائجة في كل اتجاه
تحت المعطف الأنين للحضارة
صراخهم يملأ الفضاء باللعنات

بالأمل القاتم للغد
بأفق السواعد الصلابة
التي تربت في النذب وأحزمة الفقر
يشغف التراب
وكبرياء الحب
على فسحة البحر المحاصرة
الأرض التي ترحلت في المنافي
والجراح
مثل عصا الأعمى وسط ظلامه الغزير
الأرض التي يجثم على أديمها البرابرة
قادمين من كل بقاع الأرض
نفاية تاريخ
وخلاصة انتقام

الباكون كثيرون حولي
[فهذا كله قبر مالك]
الذي وسع أمة بأكملها
تتمدد في بطنه الكبير
مطالبة بالثأر

كان مجرد الإحساس
بوجودك في هذا العالم
حتى لو كان ما يفصلنا
عدد من السنين الضوئية
وأرخبيلات من المجازر والأنقاض ،
كان كافياً لشعوري بلمسة الملاك
الحانية

بالمركز وانبلاج الصباح العاشق
بأريج الزهر وسط خرائب المدن .
لكنك رحلت
بعد أن انتظرت الغائب
الذي لا يأتي
بعد أن ناء الجسد
بأعباء الروح

بعد أن نُحِرتَ اليمامة
على باب المسجد
وسكت الهديل..
لأن الروح لا يد أن ترحل
أن تترك الموكب
للوليمة والغبار
لنسل الأبالسة والفرسيين.
لا بد للروح أن ترتاح.

وجوه عابسة
وسماء أكثر عبوساً
بضرعها المعدني الجاف
أرض البراكين الخامدة
التي جَلَدَتْهَا عبر العصور..
الهجرة في أوجها
حين انهزم الغيث على
قبر الحنونة ومضى.

لن تمحل الأرض
لن يهرب السحاب
لن يعم غضب الرب
لأن الأرض التي لامستها
أناملك القدسية
لن تهجرها البركة.

أيتها الكريمة الحنونة
من يعين الابن
على وحدته وثناته
على الكوايبس الهائجة التي ليس لها
من قرار
الابن الذي يسهر مع الكتب والعظايا
والبعوض
العظايا التي أصبحت
تؤنس وحدتي

وتذكرني بماضيتها البعيد
حين كانت حيوانات عملاقة
[كيف ضَمُرَتْ إلى هذا الحد؟]

أيتها الغفورة الحنونة
التي لا ينضب نبع غفرانها
الهادية بأسماء الله الحسنی
عن وَجْدٍ ومحبة
من يعين الابن المرمي على قارعة
العالم

حيث لا موت ولا حياة
حيث الكراهية دليل الأعمى
نحو الجحيم..
أيتها المزدانة
بالحضور والغياب
أنا الذي لا أجرو على القول
(بعد غيابك)

لأنني الآن امتلأت بنورك أكثر
بحلم اللقاء في تخوم الأبدية
لأن اللقاء هنا
كان مطعوناً
بتقل البشر وفظاظة المكان.

هذا أول صباح
يطلع على العالم من غيرك رغم المرض الذي أرهقك
أشهر وسنوات، ظلت جذوة روحك متقدة، الأمومة
والخوف الذي تستشعرين دائماً تجاه الصغير
والكبير. ظلت حواسك يقظة لا تهدأ، لم يكن الموت
هاجساً لك.

الحياة التي تصفينها برحلة الاستعداد نحو الآخرة.
كان خوفك عليهم وعلى المصير الذي ينتظرهم..
العطاء من غير انتظار مقابل، سيرورة حياة، عادة
وجود. العطف والشفقة والرحمة من بين شماتتك
الكثيرة؛ وأنا حين أشير إلى بعض صفاتك، ليس

سوى وضع الأسماء والعلامات الغاربة عن العالم،
على ألمي، وضع اليد الحانية على الجرح الطري
الذي سيظل كذلك ..

هذا أول صباح يطلع

صغارك سيفقدون العبدية والهدايا الصغيرة، لكن
بعد قليل سينسون كالعادة، أما أنا فكيف أنسى الصدع
الفاغر في كياني كالهواية؟ وكيف أستطيع ارتكاب
ذلك بعد خيانتني الأولى بانفصالي المبكر ورحيلي ..
ربما لأن المحب من فرط حبه وخوفه وارتيابه لا
يرى حلاً إلا بالانفصال عمن يحب كي يمتلئ به
أكثر، وهو ما طبعته بشكل لا واع ومتطرف حتى
أصبحت لا يقر لي مستقر ولا قرار.

حضورك مقدس وذكراك صلاة وملاذ في عالم
الاستهلاك المقيت واللاجدوى. كيف لي أن أمشي
على الأفلاج الجافة التي كانت تطفح بحنانك (بالأس
كنت أنطلع إلى النخل بصرعه الجفاف كما تصرع
الحروب بني البشر)، حين كنت تحملين على رأسك
الماء، تسقين به الزرع والنباتات التي انقضت
وتسقين الحيوانات الضاجة في زرائبها.
نظرتك التي تشمل الجميع، الحاضر والغائب الموتى
والأحياء، بالرعاية والحب المتدفق الذي لا ينضب له
معين.

هذا أول صباح

الصيف يزحف

الفرائص ترتعد حتى الإغماء
هولاكو على مشارف المدينة.

الجنرال المتوج بالنصر

الجنرال المهيب

سيفرق بعناده وجنوده

في نهر (ستيكس) الهادر

كي يختبر غضب الطبيعة

وليس البشر البائسين

الذين قضوا تحت

خوافر الخيل ..

لم أحظ بنعمة التوقع

لربيع قادم

تزه فيه الأشجار

ويخضر العاشق

بين اللفة والأريج.

ولأنتي جندي مهزوم

هرب من برائن هولاكو

وما زال يمعن في الهروب

رغم أنه لم يتخل عن الحلم

بجولات أخرى

تدور فيها معارك العدالة

على أشدها

حتى يعانق حقه

بجوار قبرك الكريم

لا أريد أن أرشي

ولا أن أتذكر

أريد النوم على الحافة (كمادتي)

في بطن نمر، أو على

سرير قاره ..

وهؤلاء الموتى يتدفقون

من كل مكان

من الخرائب والنوافذ والقصور

يتدافعون بالمكنات

يحتقون نحوي بحيرة وندم

سعالهم والأنين الليلي لا يتركني

أنا

كل هؤلاء المحصودين بمنجل الموت

كل هؤلاء الغرقى في الكهوف

القتلى في ساحة الحرب

الذين فتكت بهم الأوبئة

أو ماتوا على فراشهم

والحياة انتهت!!!

كان ذئب يعوي من الوحدة والغضب فوق الجبل المطل على منطقة (الشعاعش) هذه المنطقة أو البقعة من قرية (سرور) التي عليك كي تصل إليها أن تقطع الوادي بشكل طولي لجلب الطعام للدواب والحيوانات.

بقعة خضراء مشعة، وربما من هنا اشتقاق الاسم، على السطح الصخري المنبسط للجبل الأجرد.. فلن تشاهد بقعة خضراء بعد عبورك هذه الواحة الظليلة التي تقع على حوافها القاحلة مقبرة من مقابر القرية المحاطة بزوار من المقابر والأبراج والحصون..

مقبرة مأهولة دائماً بطيور (الرخمة) والجوارح وماهولة بطيور أخرى حيث ننصب فخاخنا في الصباح الباكر لاصطيادها.

هذه المقبرة غالباً ما تكون أجدانها مكشوفة من غير سقف ولا شاهدة ولا علامة.

هكذا بادية الجماجم والعظام والأكفان، كأنما ثمة طقس شعائري حتم أن تكون طريقة الدفن من غير ستر ولا غطاء، قرباناً للوحوش.

لكن الصحيح أن وقوع المقبرة في سرّة الجبل جعل منها هدفاً للشعاب المنحدرة من الأعلى..

علي هذا النحو، تبدو الأجسام المتسفة المتحللة في الحفر، للنناظر إلى وجوهها التي بقيت ملامحها متماسكة، في هيئة ضاحكة، حزينة أو عابسة، تبدو على صلة أليفة مما يظل من هيئة الموت الخرافية في تلك اللحظات التي يتجدد فيها الزمن. ويجعل جيش أشباح الموتى ينفجر لاحقاً مع الابتعاد عنها أو في التمام.

الصيديق (أبو أحمد العبري) أخبرني أن مقبرة تقع خلف الجبل الأخضر، ويدفن فيها الموتى وأقربين كطقس متوارث قديماً بتلك المنطقة من العراء بين الشمس المحدقة.

هل هو نوع من عقاب ضمني على آثام ارتكبت في

بعد نهار بهيج الشهداء والأبرار والصيديقون الذين مضوا

والذين سيمضون،

أراهم في هذه الليلة القمرية

كأخوة حقيقيين

ولدتنا من أم واحدة

قدموا من كل جهات الأرض

ليجتمع الشمل من جديد.

هذه الأطياف العائشة

في التراب

حيث تسكن الحقيقة.

كان علي أن أكي أيها الموت

لكني لا أستطيع

دموعي تجمدت في محارها

كالصخر المتحجر في قعر بحيرة

البحيرة الجافة

التي تهزها رياحك العنيفة

كل ثانية وخلجة عين

لتعطي الوجود

دلالة العدم القصوى،

أنا الذي ما زلتُ

أشير إلى الجبال والأوابد

بالبقاء الصلب والعتمي

أمام اندحار الكائن

لكني في مرآة فجرك القاسي

أمام نعش يحمله مشيعون

في ضوء القناديل الشاحبة،

انهارت كل فكرة

أمام جيروتك المتماذي

أيها الفناء.

أيها الصحراء:

الرواية لا تنتهي عند حد

الحياة؟ فهدأة الميت في ضجعته يبطن الضريح ، نوع من راحة ومنام .. الموتى الذين ينتشرون في ليل القرى ، سائرين في نومهم ، يتفقدون ما تركوه من أثر في حياتهم العابرة .

ربما راحة الموتى ليست في جمال المقبرة وحدائقها وأشجارها الوارفة ، فهناك أسباب أكثر غيبية وتعقيداً ، لكن هذا ما يتبدى في خيال الأحياء . فهذا المشهد يخفف من واقعة الموت التي تتخذ أبعاداً أكثر قسوة ووحشية حين تكون في أرض قاحلة ، جرداء مجدية ..

المقابر الأوروبية الأكثر بذخاً وأناقةً وهدوءاً من البساتين والحدائق العامة ، فكأنها الجنان نفسها التي تحولت فيها إحدى الإلهامات إلى خمائل وأشجار وفق الأسطورة كي تسعد أرواح الموتى .

مرة كنت أتنزه مع الصديق الذي رحل هذا العام في حادث فاجعٍ قل نظيره إلا في أيام الكوارث والحروب [ومتي كنتُ خارج ذلك؟] .. حيث كان ينتظر قطار الاتفاق حين أحسَّ بدوخةٍ ، هو المتزن الذي لم يشك من أي مرض - سقط على أثرها تحت عجلات القطار الذي سحقه بشكل لا يمكنني حتى محاولة استعادة تلك اللحظة الأليمة من طرف قصي إلا ويجتاحني الدوار والانهايار ..

كنت مع رشيد صباغي ، ننتزه في مقبرة (بيرلاشيز) بباريس التي تضم في جنباتها المتموجة بالنعمة والغواية الكثير من أدباء فرنسا .. علق بذاكرتي حديث رشيد الذي كعادته ، يمدد ويتشعب وفق قدرته اللامحدودة في الانتقال من مجال معرفي إلى آخر من غير أن يصاب بالتعب وبنفس القوة .. في هذا السياق كان الحديث حول المقابر وطقوس الموت والدفن والحرق في أكثر من بلد ومكان .

ريح الجنوب هدأت قليلاً

هدأت ريح الجنوب

لكن القوارب لم تغادر أماكنها
والصيادون بلا مزاج .
طفلة تركض حافية على الشاطئ
تصطدم بالسواري ، بالألواح
والللافتات .

تريد أن تقول شيئاً

لكنها خرساء

ريح الجنوب أخرجت صوتها .

لم يحرّك الصيادون

لم تغادر القوارب إلى عرض البحر

من أين بزغت هذه الطفلة الشعناء

الجميلة؟

هل لفظها البحر

أم انفجرت من حلم عنيف لأحد الصيادين

بعد أن هاجمه القرش ذو المطرقة؟

الصبيبة تركض في العراء

ترتطم بسماكة الفراغ

فتسقط جثة هامدة .

البحر أكثر وحشة هذا المساء

الجلبة تبيد السمع والحواس

من أين تأتي

من أي الجهات؟

نحيب ابن أوى الذي ينزل كالصاعقة

أم صمت اللقائق على الشاطئ المهجور

أم البحر فاض بمائه

فأغلق أنفاس الأرخبيل ..

لا نائمة

لا نداءً استغاثة

فراغ مطبقٌ وعويل .

سيف الرحبي



- ٢ **الاقتضية:**
مقبورة السلالة - سيف الرحبي
- ١٧ **الاستطلاع:**
العمارة غير الجذائزية في شبه الجزيرة العمانية: ناصر الجهوري
- ٢٥ **الدراسات:**
من «اعترافات» أوغسطين: بول ريكور. ترجمة سعيد الغانمي - دراسة في نقد عبدالمحسن طه بدر: خيري دومة - الصراع بين الانبعاث والابتداع في الشعرية العربية: عبدالله حمادي - مشروع مجمع متكامل لدراسة الأدب العربي الفلسطيني الحديث: حسام الخطيب - عندما يفترس حيوان حيواناً آخر: يكون كما الماء في الماء: جورج بطاي. ترجمة: محمد علي اليوسفي - اماره بني مكرم في عمان: عبدالرحمن الصالحي - ثوبج ذات صباح من صباحات الصحراء: عمار السنجري - رؤية خاصة حول الدوائر العروضية: خلفان الحابري - مجتمع الحريم عند فاطمة المرنيسي: عبدالله ابراهيم - الماغوط وقصيدة النثر: سيف الرحبي - الماغوط وقصيدة النثر السورية: راسم المدهون.
- ١٢١ **الشرح:**
آلام ناهدة الرماح: جواد الاسدي
- ١٤٨ **التقاسمات:**
حوار مع الشاعر هنري ميشونيك: خالد النجار - الشاعر السوري فرح ببرقدار تهامة الجندبي
- ١٥٧ **الشعر:**
نعت جلدي بلاد أحمد الهاشمي - «كان» حركة شعرية: جليل حيدر - دعوة خاصة للجميع: منذر مصري - أزهار العطب - زغاريد الفغار: عصام ترشحاتي - الفرح هامتي رياض العبيد - أحراس علي المخيري - قصائد هدى الذئبق - تفصلنا القنينة: يجمعنا الماء: حميد فرح - الظهيرة: جولان حاجي - أهد القوس: محمد عبد ابراهيم - قصائد عارف حمزة - مختارات من الشعر التركي الحديث: محمد ايت لميم - يدها في يدي فاطمة الشديدي - غر الطير رعد عبدالقادر - كابوس مردي فارس خضر - رعبها الدافئ: هذا نبيلة الزبير - حاطبو الليل والذاكرة: يحيى الناعبي - غبار الطيع الضال: محمد حلمي الريشة - كائنات الظهيرة: عوض اللويهي - بينهما: برزخ حسن المطروشي - قصائد: بدرية الوهيبي - قبرك الصحراء: طالب المعمرى
- ١٩٤ **الوسيقى:**
حوار مع عازف العود العراقي أحمد مختار: صلاح حسن
- ٢٠١ **التصوير:**
من «مذكرات حميمة» لجورج سيمونون: بسام حجار - العربي الثاني (عبدالحفيظ اللعبي): عبدالقاهر همام - ذكريات لثارة: غيوم ابولمير: ترجمة: عزيز الحاكم - موقف الأنبي محمد القيسي - لا أعرف صوغ الكلام: حسان عزت - بستان الزيتون: جوجة الحارثي - قصة المدينة الغارقة في إدونها: إيمان القوقلي - نوافذ حسين العبري - الشاعر والعلوم التطبيقية: أحمد النصور - يمشي متلبساً بالطقس: عبدالله بني غرابية - إيفالك علي مصباح - في بعض ما شئتته سيرتهما الأولى: سالم الحميدي - حكاية عربية طويلة: سالم الهنداوي - قطرات الماء بهجة حسين - ورملة تصعد السلم: بلقياب مرام مصري - ولا أحد يعرف: هدية حسين - الود لا يمشق الدمع: عادل الكلباني
- ٢٤٩ **المقابلات:**
الكلمات - هي الحياة: طالب المعمرى - كتابة الأمكنة: ماري تريبز: عبدالمسيح - دلدار حسن في تجربته التشكيلية: فارس الذهبي - نافذة يوسف الصائغ: أنثى محمد شهاب - قراءة في مجموعة الشاعر العماني: هلال العامري: صوري مسلم - قراءة في قصص «زينة الحياة»: لأهداف: سويف شرف الدين: ماجدولين - دراسة مقارنة: بين ابن الملقف: ولافتونين: ابراهيم اليوسف - رواية الحزام: أحمد أبودهمان: ترجمة: فايز ملص - في رؤاه مجلة عالمية: يوسف القعيد - الشاعر اليمني: علوان مهدي: محمود جابر: عباس
- ٢٨١ **حوار مع بول أوسترو ومقاطع من روايته الجديدة «كتاب الأوهام» محمد المزديوي**

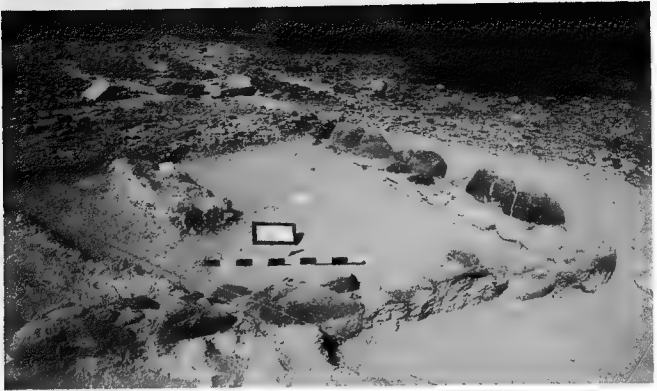
العمارة غير الجنائزية في شبه الجزيرة العُمانية

في الألف الثاني ق.م (٢٠٠٠-١١٠٠ ق.م)

ناصر الجهوري *

منع نهاية الألف الثالث قبل الميلاد شهدت المنطقة العربية بما فيها شبه الجزيرة العمانية فترة انتقالية كما كان الحال بالنسبة لباقي أقطار الشرق الأوسط. وبناء على الدليل المادي المتوافر فإن هذه الفترة مرت بتغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية ملحوظة ، والتي يعتقد بعض علماء الآثار بأنها حدثت بشكل مفاجئ، في حين يميل البعض الآخر إلى الاعتقاد بأنها تمت على مراحل مختلفة . على أية حال فإنه من الممكن أن نلاحظ انحسارين أحدهما في إنتاج النحاس وتصديره في النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد والآخر في التجارة الدولية بين عُمان وشبه القارة الهندية وبلاد الرافدين.

* باحث من سلطنة عُمان



١- التسلسل الزمني للألف الثاني ق.م. في شبه الجزيرة العمانية، قبل البدء في الحديث عن العمارة غير الجنازية للألف الثاني ق.م.، لعلنا من المهم أن نعطي نبذة سريعة عن التسلسل الزمني لهذه الحقبة الزمنية. لقد كانت حضارة وادي سوق غير محددة لدى العديد من علماء الآثار، إلا أن التنقيبات والمسوحات الأثرية التي أجريت في السنوات الأخيرة في مواقع كتل أبرك وشمل (Tell Abraq) و (Shimel) وعدد آخر من القصور مثل الخت وشمر وقطارة (al-Khatt) و (Shen) و (Dattarah) زودتنا بالكثير من المعلومات وأعطت صورة واضحة عن هذه الحضارة. لقد كان ولفترة طويلة من الزمن يعتقد أن هناك فراغا حضاريا كبيرا يفصل بين الألفين الثالث والأول قبل الميلاد أدى إلى انقطاع تسلسل الأحداث، إلا أنه بعد القيام بهذه التنقيبات والمسوحات فإن هذا الفراغ الحضاري تلاشى والذي حدد بالفترة ما بين (١٩٠٠/٢٠٠٠-١٣٠٠ ق.م) أي منذ نهاية فترة أم النار إلى بداية العصر الحديدي. وهذا يتعارض مع ما ذهب إليه كلوزيو (Clouzou) بأن هذه المرحلة شغلت الفترة من (٢٠٠٠-١٧٠٠ ق.م). وقد تراكمت المواد واللقى الأثرية التي عثر عليها في شبه الجزيرة العمانية- والتي تم تحديد النصف الأول من الألفية الثانية (٢) كتأريخ

إن معرفتنا بشبه الجزيرة العمانية في الألف الثاني ق.م بدأت باكتشاف حملة دامركية عام (١٩٦٢-١٩٦٣) لعدد من الأدوات والمواد في مقابر منطقة حفيت المنهوية في واحة البريمي/ العين. في الفترة من (١٩٧٠-١٩٧١) قامت فريفلت (K.Fritzel) بالتنقيب عن عدد من قبور هذه المرحلة في قرن بنت سعود شمال واحة البريمي/ العين، كما قامت في عام ١٩٧٢ بالتنقيب في مقابر مختلفة في «وادي سوق» شمال صحار، تلا ذلك إشرافها على عملية جمع عينات سطحية من مقابر مشابهة في وادي سنيسل بالقرب من عبري. وقد اعتبر السيراميك والحجر الصابوني اللذين تم العثور عليهما في مقابر «وادي سوق» المنهوية بمثابة عينة نموذجية للألف الثاني ق.م (١).

يلقي هذا المقال الضوء عن فترة زمنية مهمة من فترات ما قبل التاريخ في شبه الجزيرة العمانية وهي الألف الثاني ق.م، وأهم ما تم العثور عليه من أدلة و مواد أعطت صورة واضحة عن ماهية هذه الحقبة الزمنية التي كانت وليست سنوات عدة مبهمة للكثير من المختصين والباحثين. كما أنه سيتطرق إلى الحديث عن الإطار الزمني وما تخلله من آراء وجهات نظر خصوصا في السنوات الأخيرة.

١- فترة وادي سوق (١٦٠٠-٢٠٠٠ Wadi Suq Period) قبل الميلاد).

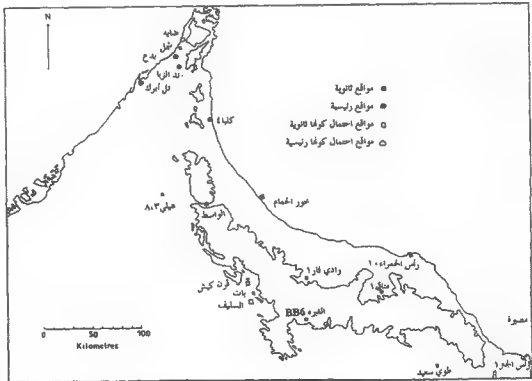
٢- ثم فترة العصر البرونزي المتأخر (١٢٠٠-١٦٠٠ قبل الميلاد).

يبدو أن التسلسل الزمني الذي تبناه كارتر (Carter) من موقع كلبا لم يكن منظما وغير واضح، وبالتالي فإن القى والمواد الفخارية ليست محددة بشكل جيد لفترة وادي سوق. وبالتحديد فإنه من الممكن ألا يكون هناك أي فترة تحويلية خزفية بين فترة وادي سوق وفترة وادي سوق المتأخرة والتي تُعرف اليوم بالعصر البرونزي المتأخر. يميل فيلده (Velde) إلى الاعتقاد بأن هناك تباينا كبيرا فيما يتعلق بالحضارة المادية بين فترتي وادي سوق والعصر البرونزي المتأخر، فعلى سبيل المثال لم يكن هناك تطور من مادة إلى أخرى بل أن مسألة استحداث حضارة مادية شاملة قد تكون من جراء هجرة الناس الجدد. ويفترض كارتر (Carter) بأن تكون نظرية فيلده (Velde) صحيحة ومقبولة، إلا أننا في حاجة إلى التفتيح عن المزيد من المواقع مثل كلبا وتل أبرك وشرم حتى نتمكن من تأكيد هذه الفرضية (٧).

٢- أهم مواقع العمارة غير الجنائزية من الألف الثاني ق.م، إن معرفتنا الأولية بحضارة «وادي سوق» في الألفية الثانية قبل الميلاد مشتقة من الحفريات ومسوحات القبور تحت الأرضية والتي تم العثور عليها بمقابر في شمال عمان (٨). ويتعارض الدلائل المتعلقة بمستوطنات الألفية

لها- مع الفترة التي وصفها كلوزيو (Clouzou) بأنها تمثل عشرين سنة من البحث جاءت بالفشل في ملء الفراغ بين فترة «وادي سوق» والتي تم تحديدها بين (٢٠٠٠-١٧٠٠ ق.م) والعصر الحديدي (٣). وبالتالي فإن وصف كلوزيو (Clouzou) للسكان الذين عاصروا مرحلة «وادي سوق» التي توصف بأنها «آخر حضارة اشتهرت بالاستقرار وعدم الترحال قبل تحول شرق الجزيرة العربية بأسرها إلى بدو مستديمة» (٤) يعد قابلا للتبرير.

يقسم روبرت كارتر (٥) (Robert Carter) الألفية الثانية قبل الميلاد إلى ثلاث مراحل رئيسية بناء على تحليل سيراميك كلبا (Kalba) وهي كالآتي: «فترة وادي سوق الكلاسيكية - بداية ومتنصف مرحلة «وادي سوق» - (Classic Wadi Suq Period) أي حوالي (٢٠٠٠-١٤٥٠ ق.م) و«وادي سوق» المتأخر (Late Wadi Suq Period) أي حوالي (١٤٥٠-١٣٠٠ ق.م) والعصر الحديدي الأول (١١٠٠-١٣٠٠ ق.م) (Iron I Period). يشير كريستيان فيلده (٦) (Christian Velde) إلى تقسيم زمني آخر للألف الثاني ق.م. يمكن تقسيمه إلى فترتين متميزتين هما:



خارطة (١) توضح مواقع المستوطنات في شبه الجزيرة العمانية في الألف الثاني ق.م (Modified From Carter 1997)

يمكن ضمه على وجه الدقة إلى هذه المباني. وعلى الرغم من ذلك فإن الأمثلة الجيدة للفخار الملون من فترة وادي سوق الكلاسيكية وجد لها مشابهاً مطابقة لتلك التي في مقابر وادي بهق ووادي سنجل (١٢)، وقد أكد أيضا بواسطة دليل آخر من هيلي A (Hill) حيث قدم الاستيطان من الألف الثاني ق.م كسرا فخارية شبيهة (١٣).

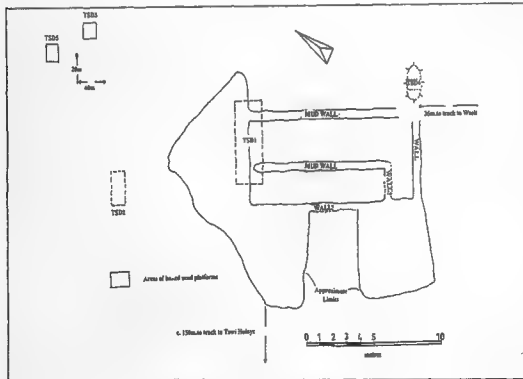
الفترة الثالثة من هيلي A زودتنا بدليل عن فترة الاستيطان من وادي سوق وذلك فوق بقايا خرائب البقايا القديمة والأكثر ضخامة (١٤). لقد وجدت معالم معمارية متاخمة للجدار الخارجي للبرج المبني في المرحلة ١١٤ (حوالي ٢٢٠٠ ق.م) من الفترة الثالثة، والتي حفظت بشكل رديء، إلا أنها تظهر لتحوي على جدار ذي سياج دائري حيث إن الأجزاء السفلية بنيت من الحجارة للمرة الأولى. وهي تحتوي على وجه داخلي وخارجي من الأنواح الحجرية ملأت الفراغات فيما بينها بحجارة صغيرة، والتي ربما غطيت أيضا بواسطة ألواح حجرية أخرى وهي تقنية يمكن أيضا ملاحظتها في قبور حديثة. كما تم

الثانية بشكل صارخ مع معرفتنا الواسعة بالعمارة الجنائزية، وهناك القليل جدا من العلم بالعمارة غير الجنائزية والتي لا يمكن التسليم بأنها مستوطنات. إن عدد وتوزيع مواقع وادي سوق غير الدفينة المعروفة تختلف بكثير عن نمط مستوطنات مرحلة أم النار السابقة (٩). ومن الممكن تقسيم العمارة غير الجنائزية من الألف الثاني ق.م وذلك بناء على تقسيم كارتر (Carter 1997) إلى ثلاث مجموعات هي: مواقع ثانوية (Minor Sites) والتي تتميز بوجود مبان صغيرة ورواسب أو تراكمات ضحلة نسبيا، ومواقع رئيسية (Major Sites) وهي تتميز بالمباني الضخمة وتراكمات أو رواسب ذات عمق واسع، بالإضافة إلى التراكمات الصدقية (Shell Midden) خريطة (١).

٢-١: المواقع الثانوية أو غير الرئيسية:

لقد تم العثور على مستوطنة سكنية ذات أهمية مميزة على الضفة الشمالية من وادي باثا (Wadi Batha) في المنطقة الشرقية حيث عثر على جدار من الطوب اللبن مع بعض الكسر الفخارية المتناثرة في طوي سعيد. (Tawi Said) هذه

الكسر الفخارية التي عثر عليها في طوي سعيد كانت مختلفة عن تلك التي عثر عليها من الألف الثالث ق.م، في حين لوحظت أمثلة مشابهة لها في القبور المكتشفة بواسطة فريفلت (Fritzel) في وادي سسوق (١٠). اكتشافات عام ١٩٧٨ في هذا الموقع ظهرت منصتان من الطوب اللبن مترافقتة مع اثنين أو أكثر من جدران الطوب اللبن (لوحة ١)، ولم يتم العثور على فخار



لوحة (١): مخطط لمستوطنة طوي سليم
(After de Cardi, Bell & Starling 1979)

قطع غير مصقولة من كسرة الحجارة ومتضمنا قبرا من فترة أم النار من نوع كتلة السكر (١٨) (Sugar Lump) كسي بالحجارة. إن العثور على بقايا متآكلة من جدران من الطوب اللبن داخل هذا الجدار الحجري أوحى إلى وجود غرف مقسمة. هذا الجدار الحجري مشابه للحائط الجداري في هيلي ٨ من المرحلة الثالثة (١٩).

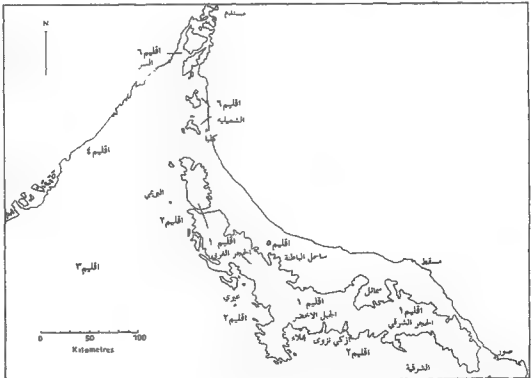
من مواقع المستوطنات الأخرى والتي تحتوي على بقايا من الألف الثاني ق.م هو رأس الجنز (Ras el-Jinz)، حيث عثر على بقايا هذه الفترة مستقرة بالقرب من بقايا من فترة أم النار. لقد أجريت حفرة اختبارية على RJ.1 لاكتشاف بيت من البيوت، وقد أتاح هذا الاختبار تأريخ هذا البيت والبيوت الأخرى القريبة والمشباهة إلى النصف الأول من الألف الثاني ق.م وذلك بناء على الفخار وتاريخ كرون ١٤ المشع. المدخل إلى الميسة (٢٠) (Mesa)، والذي حمى بواسطة الجدار الحجري (RJ.21)، مازال منتصبا بارتفاع مترين على طول حافة المصبطة المنخفضة (٢١). كشفت الحفريات التي أجريت بواسطة تشوفلت (Choffet) على الجانب الداخلي من الجدار عن

مجموعة من المباني الحجرية الصغيرة والتي تميل إلى الشكل الدائري مترافقة مع فخار من فترة وادي سوق. تشير الحفريات الاختبارية الحالية إلى أن المرحلة الانتقالية بين العصر البرونزي الأول والوسطى في رأس الجنز تمت ملاحظتها بواسطة تغير كامل في موقع المستوطنة (٢٢). زدنا مواقع الألف الثاني ق.م في شمل بهض (Shimal) القاصصيل الأولية عن

العثور أيضا على آثار جدران داخلية وأرضيات أو طوابق ولكن كانت في هيئة ضعيفة وقد أرخت للقي الأخيرة فيها بواسطة كرون ١٤ إلى فترة وادي سوق من الألف الثاني ق.م المبكر (١٥).

هيلي ٣ أيضا قدمت مواد أثرية من فترة وادي سوق ولكنها مثل هيلي ٨ أبرزت القليل من المباني. إن الشيء الكثير الذي يمكن أن يقال عن هيلي ٣ هو أنه تضمن مواد من فترة وادي سوق الكلاسيكية والتي يمكن أن تنسب إلى الجدارين الدائريين اللذين عثر عليهما على زوايا قائمة لذلك يحتمل أن يكون موقع من فترة وادي سوق المبكرة (١٦).

إن بقايا فترة وادي سوق عثر عليها أيضا في بات (Bat) والتي يمكن مقارنتها مع هيلي ٨. مبدئيا البناء البرجي من فترة أم النار في بات أرخ بواسطة كرون ١٤ إلى منتصف الألف الثالث ق.م وقد أعيد استيطانه بواسطة مجموعة سكانية من حضارة وادي سوق (١٧). اكتشف برونزيو (Brunowicz) جدار أجرد عار ثنائي الطبقات مع



خارطة (٢) الأقاليم والمناطق الجغرافية لشبه الجزيرة العمانية
(Modified From Carter 1997)

٢-٢: المواقع الرئيسية:

لقد تعززت معرفتنا بمستوطنات الألف الثاني ق-م في شبه الجزيرة العمانية خلال العقد الماضي، حيث كشف العديد من الحفريات كذلك التي في تل أبرك وكلها ٤ وند الزبا (Toll Abrak, Kaba 4, Nud Ziba) عن بقايا بارزة ضخمة وعدد كبير من الرواسب والتراكمت الحضارية. كما عثر في هذه المواقع على مواد أثرية مختلفة من فترة وادي سوق وخصوصا الفخار المنزلي.

تعتبر المستوطنة التي عثر عليها في تل أبرك والتي تعود إلى الألف الثاني ق-م واحدة من أهم المستوطنات السكنية التي عثر عليها من هذه الفترة، وعلى عكس بات وهيلي فإن الاستيطان من فترة أم النار في تل أبرك لم يتبع باستيطان مصغر أو سريع الزوال في فترة وادي سوق بل تبع أيضا بهمان ضخمة واستيطان كثيف. لقد تم تحديد فترات وادي سوق المبكرة والوسطة والمتأخرة في تل أبرك مع احتمالية وجود رواسب من فترة العصر الحديدي (٢٩). في الموسم الأول من الحفريات في تل أبرك تم اكتشاف مواد من الألف الثاني ق-م في جميع المربعات باستثناء المربع (٧٧) المربعات (O١, O١١) تضمنت مواد في الطبقات والمستويات الاستيطانية في حين أن مربع (١) تضمن تراكما سيكيا لمواد من الألف الثاني ق-م والتي غطت المباني المهجورة من فترة أم النار أو تعبر عن جزء من العمل الاستيطاني كما لوحظ في المربعات (O١, O١١) والتي تراكمت خارج هذه المباني. كما عثر على مستويات أساسية للألف الثاني ق-م عملت على قاعدة الحفريات في المربع (80). الموسم الثاني من الحفريات في تل أبرك كشف النقاب عن جدار متد وكبير (Locus 40) والذي يبدو أنه عبارة عن جدار محاط بسياج للمستوطنة خلال فترة وادي سوق المتأخرة أي حوالي (١٦٠٠-١٣٠٠ ق-م) (٣١). إن مرحلة العصر الحديدي الأول وجدت في الجانب الغربي من الموقع بالاشتراك مع بقايا حفر صغيرة لتثبيت الأعمدة والتي تقترح استيطان لمباني من الباراستي (٣٢). يناقش بوتس (Potts) أن الاستيطان في هذه المنطقة يبدو أنه أخذ شكل البيوت الخشبية (الباراستي) أو الخيام لأن ارتفاع مستوى الأرضية (Locus 60) والتي وصلت مع (Locus 40)، كان قد ملئ بالحفر الصغيرة لتثبيت الأعمدة والحفر العرضية (٣٣). من المواقع الرئيسية الأخرى التي تنسب إلى الألف الثاني

دليل وجود المستوطنات من هذه الفترة. لقد تم تحديد أربع مناطق في مستوطنة شمل المركزية (٢٣) (Central Shimal) وهي على التوالي: SY-SZ SW-SX تثبت البقايا الموصوفة بواسطة فوجيت (Vogt) بوضوح بأنه كان هناك العديد من المستوطنات على طول الساحل والتي اعتمدت إلى حد ما على استغلال المصادر البحرية (٢٤). إن مستوطنة شمل تنسب إلى حد بعيد إلى فترة وادي سوق المتأخرة أي حوالي (١٤٥٠-١٣٠٠ ق-م) وفترة العصر الحديدي الأول أي حوالي (١٣٠٠-١١٠٠ ق-م). هناك أيضا بعض العناصر من فترات أم النار وادي سوق الكلاسيكي والعصر الحديدي الثاني حيث إن عنصر فترة وادي سوق الكلاسيكية مشتق من قبر (٢٥).

لقد عرفت مستوطنة شمل بافتقارها إلى البقايا البنائية الضخمة والمتينة. كشف SW عن منطقة من حوالي ٧٢٠٠ متر مربع محاطة بجدران حجرية وتتضمن مباني حجرية مستطيلة الشكل ولقى سطحية مشابهة لتلك التي عثر عليها في المناطق الأخرى من الموقع. تم العثور في SY على جدران وحفر وفخار والتي يبدو أنها شبيهة بتلك التي عثر عليها في SX حيث عثر بشكل واسع على بقايا أخرى. تم تحديد خمس فترات تاريخية بواسطة فيلده (Veldhe) في هذه المنطقة، حيث عثر في رواسب الفترة الثانية على مواد أثرية مطابقة لفترة وادي سوق الكلاسيكية. في حين أن الفترة الثالثة تقع في فترة وادي سوق المتأخر وذلك بناء على أنقاض الاستيطان من فترة وادي سوق المتأخر في الجزء العلوي من SX في الجزء الشرقي تم العثور على حفر وحفر صغيرة لتثبيت الأعمدة وبقايا جدران وبناء عليه، ومع وجود هذه الحفر والحفر الصغيرة والجدران ولكن افتقار هذا الجزء بالمباني الضخمة والبارزة، فإن شمل SX تطابق بشكل جيد النموذج من القرية الصغيرة من فترة وادي سوق (٢٦).

إن بقايا العصر الحديدي الأول المكتشفة في الجزء الغربي من شمل SX تحتوي على حفر وحفر صغيرة لتثبيت الأعمدة وتراكمت صدفية من الفترة الرابعة (Period 4a) إن وجود حفر صغيرة لتثبيت الأعمدة يوحي بوجود مباني الباراستي (Bergst) (27) والتي ربما خصصت لتكون مخطط لكوخين (٢٨).

شمل بأن المحار شكل الجزء الأساسي والهام للغذاء الخاص بسكان الساحل خلال فترة وادي سوق وذلك على الجانبين الشرقي والغربي من شبه الجزيرة العمانية. أشارت دي كاردي (de Card) إلى وجود عدد من التراكمت الصدفية والتي يحددها فوجت (Vogt) في شمال وجنوب شمل، إن التركيز الشديد للتراكمت الصدفية عثر عليه في موقع شمل المركزي (Central Shimal) حيث وجد بعضها على ارتفاع أعلى من مترين ونصف المتر وطول ٣٠ متراً (٣٧). على أية حال فإنه من السهل تأريخ التراكمت الصدفية وذلك باعتبار الغياب المتكرر للفخار المشخص أو ذي العلامات البارزة. من الواضح أيضاً أن التراكمت استمرت في الاستخدام خلال أكثر من فترة حضارية واحدة (٣٨). يصرح فوجت (Vogt) بأن بعضاً من الهضاب الصغيرة أو التراكمت جنوب المستوطنة أبرزت فخار خشن رديء من الألف الثاني ق.م، كما تم التعرف على تراكمت من فترة العصر العديدي الأول (٣٩). هناك تل واحد من التراكمت الصدفية في الجزء الغربي من مستوطنة شمل يمكن أن ينسب بشكل أكيد إلى فترة وادي سوق، على الرغم من أنه ويكل تأكيد هناك العديد من التراكمت كانت قيد الاستخدام في هذا الوقت أيضاً. إن التل أو الركام موضع التساؤل أول البحث هو موقع شمل (٤٠) وهو واحد من التراكمت التي عثر عليها بواسطة دي كاردي (٤٠) (de Card) والذي حدد بواسطة فوجت (Vogt) في المنطقة SW حيث تم التعرف على عنصر من فترة وادي سوق من الفخار السطحي والذي يحمل مميزات وخصائص فترة وادي سوق كتلك القطع الفخارية التي تحمل أشكال الحافة أو الإطار المميز من فترة وادي سوق. على الرغم من أنها عرفا ليست مميزة بشكل خاص.

تم تأريخ التراكمت الصدفية في رأس الحمرا على الساحل الشرقي إلى نهاية الألف الثالث ق.م وبداية الألف الثاني ق.م. رأس الحمرا (RH10) تحتوي على بقايا ترجع في تأريخها إلى نهاية الألف السابع ق.م، لكن أحدث تأريخ مأخوذ من كربون ١٤ المشع من خلال فحم نباتي أعطي تأريخ يمتد من ٢١٤٠-١٧٥٠ ق.م (٤١). تضمنت البقايا الاستيطانية من الطير الصغيرة لتثبيت الأعمدة ومواقد وحفر مغطاة بالحجارة المصقولة. تبدو الحفر الصغيرة لتثبيت الأعمدة لترسم وحدات

ق.م ند الزيا (Nud Ziba) في ولحة الخت (Khatt Oasis) في رأس الخيمة. بناء على تأريخ كربون ١٤ المشع فإنه تم تأريخ مبنى كبير عثر عليه في ند الزيا إلى الألف الثاني ق.م الميكرو أو قبل ذلك بقليل حيث عثر على العديد من أنواع الفخار والتي لها نظيريات من فترة وادي سوق. في تل أبرك يمكن ضم هذا الفخار مع التراكمت المبكرة جداً من تسلسل الألف الثاني ق.م، ومن ثم يظهر بأن المبنى في ند الزيا والفخار التابع له يشير إلى نقطة التحول من فترة أم النصار إلى فترة وادي سوق وأنها يجب بناء على ذلك تأريخها إلى القرن الأول من الألف الثاني ق.م (٣٤).

كشفت الحفريات التي أجريت من قبل قسم الآثار بجامعة السلطان قابوس في موقع منال في ولاية بسمائل بالمنطقة الداخلية من عمان عن مستوطنة سكنية من الألف الثاني قبل الميلاد. لقد عثر في موقع منال (١) على عدد من الوحدات السكنية التي أرخت بناء على اللقى الأثرية إلى أواخر الألف الثاني وبدايات الألف الأول ق.م. كما دلت الحفريات أيضاً على أن المنطقة كانت مأهولة في الألف الثالث ق.م والتي عرفت بمرحلة مجان المبكرة. تشير اللقى الأثرية من هذا الموقع كالأواني الفخارية وبخاصة جرار التخزين، وأواني الحجر الصابوني والقواقع ورووس السهام والأمواس المصنوعة من البرونز، إلا أن المرحلة السكنية الرئيسية في الموقع كانت في أواخر الألف الثاني وبدايات الألف الأول ق.م أي حوالي نهاية العصر البرونزي وبداية العصر الحديدي.

مستوطنة أخرى من فترة وادي سوق لم يتم التنقيب عنها بعد تم التعرف عليها في بدع (Bidaa) بالقرب من الفلية (Fulayra) وليس بعيداً عن مدينة رأس الخيمة. الموقع مغطى بفخار وادي سوق المنزلي ذي بنيات أو طرز توحى باستيطان من فترة وادي سوق الكلاسيكية والمتأخرة، لكن الهوية الكاملة للموقع ستظل مؤقتة إلا إذا تم التنقيب عن الموقع (٣٥). موقع آخر من فترة وادي سوق ذي مبان بارزة ضخمة وتراكمت استيطانية سميكه تم الكشف عنها في كلبا (Kalba 4). هذا الموقع شبيه إلى درجة كبيرة في كثير من النطاق والنواحي بقل أبرك (٣٦).

٣-٣: التراكمت الصدفية؛

من الواضح من خلال (Fig.1) والجزء الغربي من مستوطنة

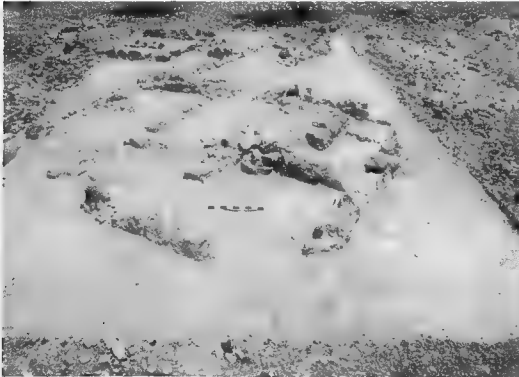
الحشن الرديء من (SM1) (مثال Veldu, e Ware Ez). (٤٧) شكل هذه الكسر الفخارية موضع التساؤل، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن مقارنتها بصفة مباشرة بأجسام أدوات العصر الحديدي من شمل وتل أبرك أو كلبا، إلا أن الحواف من كسر فخارية أخرى من الموقع (٤٠) شبيهة إلى حد قريب بالفخار المعروف من العصر الحديدي الأول. إلا أن العنصر من العصر الحديدي الأول في الموقع (٤٠) يجب أن يبقى غير أكيد وذلك في غياب الكسر الفخارية الواضحة من العصر الحديدي الثاني، والحقيقة أن- على الرغم من وجود كسر فخارية مترافقة مع أمثلة جيدة من العصر الحديدي الأول- طرز الرسم غير دقيقة والانزلاقات أو الانسيابات تم تأكيدها أو بياتها في معظم هذه الكسر الفخارية (٤٨). يصف ماجي (Mago) أيضا وجود مادة من العصر الحديدي الأول في بعض التراكبات الصدفية في منطقة الحميرية (٤٩).

٤-٢: مواقع أخرى محتملة من فترة وادي سوبا:

هناك مواقع قليلة أخرى يمكن أن تنسب إلى فترة وادي سوبا وذلك بناء على الدليل المتوافر من اللقى السطحية. هذه الحالات يجب أن يأخذ بعين الاعتبار على أنها حدسية وذلك

من غرف مفردة ومجموعة من المباني التي تأخذ شكل حدوة الفرس، وهو ما يمكن مقارنته بما هو في رأس الجنز (RL1) وهذا ولم يتم العثور على فخار (٤٢). تم العثور في كلبا على عدد من التراكبات الصدفية والتي يمكن نسبها إلى فترة وادي سوبا على الرغم من أنه لا يوجد دليل من الفخار يدعم هذا للتأريخ (٤٣).

تم العثور على مادة من العصر الحديدي الأول مترافقة مع التراكبات الصدفية على الساحل الغربي من شبه الجزيرة العمانية. لقد أثمرت التراكبات الصدفية في شمل عن عدد من الفخار من نوع (Ware Ez). ويجب الملاحظة أن بعضا من هذه التراكبات قد تكون متعاصرة مع رميلة. (٤٤) (٤٤) Rumallah) إن الفخار من التراكبات الصدفية في شمل SM1 يتضمن فخارا من نوع (Ware Ez) (٤٥) على الرغم من أن الغالبية العظمى من الكسر الفخارية من SM1 تنتمي إلى هذا الفخار إلا أنه تم أيضا ملاحظة الفخار البرتقالي الرقيق الناعم ذي مادة طينية تجعل سطح الإناء مصقولا وناعما، كما عثر على فخار من فترة متأخرة. ثلاثة تواريخ لكربون ١٤ تقترح بأن SM1 لا يحتوي في الحقيقة على عنصر من العصر الحديدي الأول. هذه التواريخ تم تقييمها بواسطة



ماجى (٤٦) (Mago) بناء على طريقة الاحتمالية وهي تنسجم مع التصنيف المقترح من فترة العصر الحديدي الأول. هناك أيضا بعض التراكبات الصدفية في شمل تحتوي على فخار من نوع العصر الحديدي الأول. البنية والطرز الخاص بالكسر الفخارية التي حددت في موقع (٤٠) تم مقارنتها بالفخار

فترة وادي سوق الكلاسيكي وجرة (Jer19) من فترة وادي سوق المتأخر في حين أن الزيدية تشابه الزيدية (Bowl.19) من الفترة الانتقالية بين وادي سوق المتأخر والعصر الحديدي الأول والتي ذكرت سابقاً. القواعد يمكن مطابقتها بالقاعدة (Base5) من فترة وادي سوق المتأخر (٥٢).

إن موقع (BB6) في الغبرة يميل إلى أن يكون بناء برجياً دائرياً من فترة أم النار أي الألف الثالث ق.م، في حين أن البقايا المعمارية المعروفة في وادي فار (Wadi Far) فهي قليلة جداً وكلا الموقعين يعودان في المقام الأول إلى فترة أم النار. إذا كان هناك وجود حقيقي لفخار وادي سوق فإنه ربما يمثل استيطاناً بطيئاً، ومع ذلك فإنه من المحتمل بأن بعضاً من هذه المادة ربما بدأ من مدافن اقتضامية أو تطفلية، مثال ذلك المبنى (١١٤٥) في بات (٥٣). وإذا كان فخار وادي سوق وجد في هذه المواقع فإنه في حالة غياب الفخار الملون من فترة وادي سوق الكلاسيكية، وهذا ربما يشير إلى تأريخ إلى فترة وادي سوق المتأخر والكثير من هذه الكسر الفخارية موضع النقاش والتساؤل لديها أمثلة مشابهة من فترة وادي سوق المتأخر.

هناك القليل من المواقع التي يتضمن وصفها وجود مبان

لأنه من الخطر محاولة تأريخ موقع على أساس عدد صغير من أمثلة للفخار دون إتاحة الفرصة للاختبار والفحص المباشر. واحد من هذه الأمثلة على مواقع المستوطنات من الألف الثاني موقع في منطقة خور الحمام بصحم والذي لم يتم التنقيب عنه بعد. لقد عثر في هذا الموقع عن طريق الصدفة على أوان من الحجر الصابوني والفخار بالإضافة إلى خرز وكسر فخارية شبيه بتلك التي عثر عليها في مواقع وادي سوق وذلك بناء على الأشكال والرسوم المنحوتة على هذه الأواني. كما أنه عثر من قبل وزارة التراث على بعض الأسوار التي يعتقد بأنها من الألف الثاني ق.م وذلك بناء على اللقى السطحية والشكل المعماري لهذه الأسوار (٥٠). إلا أنه وكما قلنا لا يمكن التأكيد بأنها من فترة معينة بناء على تلك الشواهد الحديثة.

إن الأمثلة الجيدة الأقرب للاحتمال والتي تتضمن مواقع من الألف الثالث ق.م هي وادي فار والغبرة (Wadi Far) و (al-Ghubra BB6)، حيث عثر على زيدية (Bowl) وقواعد من موقع متنافسة مع أشكال وادي سوق، ويمكن مطابقتها بشكل جيد بزيدية من الفترة الانتقالية بين وادي سوق المتأخر والعصر الحديدي الأول في كلبا وقاعدة من فترة

وادي سوق المتأخر

(Base5)، وعلى الرغم من ذلك فإن كليهما يمكن بالتساوي تأريخهما إلى فترة أم النار (٥١).

كسر فخارية أخرى يحتمل أيضاً بأن تكون من فترة وادي سوق عثر عليها في وادي فار (Wadi Far) تتضمن أربع حواف وزيدية وأساس قاعدة أخرى، حيث إن حواف الجرار يمكن مطابقتها بالجرة (Jer2) من كلبا من



بارزة ضخمة، لكن ليس هناك دليل لمواد أثرية أو بنائية تم العثور عليه. واحد من هذه المباني البارزة عشر عليه بالقرب من نزوى في شجرة الحضيرة (Sharjah al-Hadira) والذي يوصف بأنه «قلعة مرتفع أو تل محصن مثير للإعجاب مع جدران مسيجة كبيرة وأبراج... تشكل استحكاما شبه دائري ضخما، وقد عثر في هذا الموقع على فخار يتضمن خزفا من القرون الوسطى وكسرا فخارية لأننية إغريقية الشكل طويلة وكبيرة الوزن من الفترة الانتقالية ما بين العصر الهرونزي المتأخر والعصر الحديدي المبكر، (٥٤). وبناء على ذلك فإن هذا قد يمثل موقعا بارزا وضخما من فترة وادي سوق المتأخر.

موقعان آخران يحتمل أن يكونا من المواقع البارزة والضخمة من فترة وادي سوق عثر عليهما في الواسط وجزيرة مصيرة. يشير فرانكية فوجت (Frank-Vogt) إلى المصنئين أو القلعتين في مصيرة والواسط والذنان أوراخا إلى الألف الثاني ق-م. وهذا يبدو أنه المصدر الوحيد لهذين الموقعين. من المحتمل أن القلعة أو الحصن وجدا في الجوار من القبر الجماعي في الواسط في وادي الجزي (٥٥).

بالإضافة إلى المواقع السابقة فإن فرانكية فوجت (٥٦) (Frank-Vogt) يضيف المواقع التالية إلى قائمة المواقع التي يمكن نسبها إلى الألف الثاني ق-م: عباية (Abyah) وأملة (12) (Amaleh 3a-c, و RB22). القليل من الفخاريات من هذه المواقع تتشابه مع فخار وادي سوق من حيث الشكل والبنية.

الفخار من موقع عباية من دون شك نادر لكنه مختلف جدا عن فخار وادي سوق كتلك القاعدة ذات الحزف الأحمر مع نواة أو جزء مركزي رمادي (٥٧). يشير فيلدة (Volden) بالإضافة إلى ذلك إلى مواقع من الألف الثالث ق-م تحتوي على استيطان محتمل من فترة وادي سوق مثل وادي إلثي (٥٨) (Elthi 4) وادي عندام (58) (Wadi Andam 1).

لقد تم الاقتراح بأن ميسر ١ (Maysar 1) تحتوي على عنصر من الألف الثاني ق-م. وذلك بالإضافة إلى الاستيطان المعروف جيدا من فترة أم النار. أنية من حفرة في بيت ٤ (House 4) تشبه كاسا ذا أساس قاعدة، والذي بين بواسطة فوجت (Vogt) على أساس أنه إناء من فترة وادي سوق ويحتوي على خطين أفقيين متوازيين أسفل الحافة وقاعدة تشبه قاعدة (Base) من فترة وادي سوق المتأخر. إلا أن فخارا آخر من الحفرة نفسها

يعود إلى فترة أم النار المتأخرة وذلك من حيث الشكل والزخرفة. هذه المجموعة الصغيرة ربما تمثل فترة أم النار المتأخرة أو فترة انتقالية والتي تتضمن عناصر من كلتا الحضارتين مثال ذلك فخار ند الزيا. إنه من الملاحظ بأن العمارة في ميسر ١ (Maysar 1) مع جدارها ثنائي الطبقات أقرب إلى فترة وادي سوق من فترة أم النار والذي يمكن أخذه أيضا كدليل على تأريخ الموقع الذي يقع قريبا من نقطة الاتصال لكلتا الفترتين (٥٩).

مناقشة:

بناء على الدليل الحالي المتوافر بين أيدينا يبدو أن هناك ثلاثة أنواع من العمارة غير الجنائزية في فترة وادي سوق والعصر الحديدي الأول. إن النوعية الأكثر شيوعا والتي أصطلح على تسميتها المواقع اللانوية أو غير الرئيسية تحتوي على بقايا متضمنة بشكل كبير فخرا وحفرا صغيرة لتتلبث الأعمدة ومواقف وتراكمت رسومية وجدران النوعية الأخرى والتي أطلق عليها اسم المواقع الرئيسية تحتوي على مبان ضخمة، وربما ذات طبيعة دفاعية وعمق كبير من الترسبات الحضارية. المواقع اللانوية والتي تحتوي على بقايا سريعة الزوال موزعة بالتساوي أو حتى بقلة على طول شبه الجزيرة العمانية والتي يمكن ملاحظتها في مناطق الجبال والواحات الغربية والشمالية والسر. كما توجد أيضا على الساحل الشرقي في رأس الحمرا (Rahma) ورأس الجنز (Rajz). النوعية الثالثة هي التراكمت الصدفية والتي تشمل مواقع مثل رأس الجنز وشمل ورأس الحمرا أي مناطق الساحل. خريطة رقم (٢) توضح أهم الأقاليم والمناطق الجغرافية في شبه الجزيرة العمانية.

توحي بقايا الحفر التي تثبت بها الأعمدة (٦٠) بأن هذه المستوطنات تضمنت في المقام الأول مجموعات من الأكواخ أو الخيام التي- في حين ربما تحتوي مجموعات سكانية شبه مستقرة أو حتى مستقرة- قد تكون تركت القليل من المواد في الطريق أي بقايا مريثة. هذا الوضع يمكن مقارنته بالمستوطنات التقليدية والحديثة في شبه الجزيرة العمانية، حيث إن مباني الباراستي القابلة للزوال كانت الشكل الأساسي لمادة البناء، إلا أنه يجب الملاحظة أن هذه المباني الحديثة القابلة للزوال والهالك غالبا ما تتجمع حول العديد من المباني الضخمة مثل الحصون

الثاني ق-م وجدت على الساحل الشرقي جنوب كلبا وهي (RH10) و(RJ.1) وهناك موقع آخر في مصيرة والذي يمكن أن يضمن بأنه من الألف الثاني ق-م. إن RH10 وRJ.1 كلاهما يفترض إلى وجود البقايا البارزة الضخمة، ويقترح كربون ١٤ تأريخ (٦٣) لهذين الموقعين إلى النصف الأول من الألف الثاني ق-م. إن إستراتيجية البقاء أو العيش لهذه المواقع كانت قائمة على المصادر البحرية - وربما الرعي- أكثر منها على الزراعة.

إن المواقع الرئيسية في منطقة الشميلية والسر هي المواقع المعروفة بكتافة الاستيطان. يعتقد كارتر (٦٤) أن وجود المباني الضخمة يشير إلى عدد سكان كبير منظم بشكل جيد جدا أكثر مما هو مؤكد في جنوب الإقليم. علاوة على ذلك فإن هناك درجة عالية من الاستمرارية في الاستيطان في هذه المواقع فتل أبرك وكلبا وربما ند الزيا استولنت طوال فترة الألف الثاني ق-م. إن الاستيطان في البدع (Bide'a) يبدو بأنه يغطي فترتي وادي سوق الكلاسيكية والمتأخرة. إن وجود مقبرة واسعة من فترة وادي سوق في شمل والتي تتضمن مقدارا لا حصر له من القبور الضخمة البارزة - كما هو الحال في مقبرة الخت- تشير إلى وجود مستوطنة ضخمة من فترة وادي سوق الكلاسيكية في الجوار، على الرغم من أن المستوطنة المنقبة تغطي فقط فترة وادي سوق المتأخر والعصر الحديدي المبكر.

إن تركز موقع رئيسي معروف في منطقة الشميلية والسر ربما يعود إلى الخصائص الطبوغرافية والهيدرولوجية للمنطقة، بالإضافة إلى ساحل الباطنة ذلك الإقليم حيث احتمال أن الزراعة التي تستخدم تقنيات الآبار مرتفعة بشكل غير عادي أو نادر. من أجل بناء وصيانة مبان ضخمة فإن ذلك يحتاج إلى قوة عمل كبيرة وضخمة. إن التنظيم المطلوب لمثل هذه الأعمال أو الواجبات والصاجة إلى مثل هذه المباني سواء للدفاع أو لنشاطات جماعية أخرى فإن ذلك يتضمن وجود كثافة سكانية متعددة ومستقرة. مثل هذه الكثافة السكانية يمكن أن يتوقع تركزها في المناطق التي يتوافر فيها مصادر المياه والترية الجيدة، بالإضافة إلى توافر أنواع أخرى من المواطن أو الليئات القابلة للاستثمار أو الاستغلال. مواقع مثل البدع (Bide'a) وند الزيا وكلبا (٦٥) جميعها استقرت في الأشرطة الضيقة من الأرض بين الجبال والبحر - والتي

والمساجد. بينما تتركز المواقع الرئيسية ذات المباني الضخمة في الجزء الشمالي من شبه الجزيرة (منطقة الشميلية والسر)، في حين أن حزام الواحات الداخلية ومنطقة الجبال التي كانت مهمة جدا للاستيطان البشري خلال فترة أم النار لم تتركز عن مثال لموقع بارز ضخم، على الرغم من أن ثلاثة مواقع ضخمة تستدعي التأمل الشديد وجدت في جنوب كلبا وحصون أو قلاع نزوى والواسط ومصيرة (٦٦).

مواقع وادي سوق المتأخرة والمعروفة محصورة في منطقة الشميلية والسر وهي تشمل تل أبرك وكلبا وربما ند الزيا والبدع. هذا أيضا يمكن أن يشير إلى التناقص في المستوطنات. ومع ذلك فإن مواقع أخرى كالثي في مناطق جبال الحجر والواحات الغربية والتي تشمل بات وربما موقع BBS ووادي فار، ربما تكون قد استخدمت في النصف الثاني من الألفية. ول سوء الحظ فإنه لا يمكن إعطاء تأريخ دقيق لهذه المواقع لكن طبيعتها وماهيتها توحي بأن البقايا البنائية من الألف الثاني ق-م سريعة الزوال في هذه المواقع (٦٧). وهذا يشير إلى تركيبة سكانية صغيرة ومستوى منخفض من التعقيد أكثر مما هو واضح في المواقع الرئيسية من منطقة الشميلية والسر، حتى ولو أن بعضا من الوجود أو أسلوب الحياة شبه المستقر أو المستقر كان قد برهن عليه.

إن مواقع العمارة غير الجنازينة من العصر الحديدي الأول قد عرفت أو وجدت فقط في منطقة الشميلية والسر والتي تشمل وتل أبرك وكلبا والعديد من التراكبات الصدفية. وهي أيضا تقترح تناقصا في الاستيطان منذ بداية فترة وادي سوق. إلا أن نزوى وعبري/السلمي (BvSalmi hoard) ربما أورد للعصر الحديدي الأول أو نهاية وادي سوق - فإنها تشير إلى أن الاستيطان البشري لم يكن محصورا تماما في الشمال. على أية حال فإنه يستحيل أن يكون إنتاج الفخار الملون توقف أو انقطع في مناطق الجبال والواحات الغربية في تأريخ مبكر عنه في منطقة الشميلية والسر أو أن أسلوب وطراز حياة فخاري آخر قد بدأ. هذا أيضا ربما يكون دليلا على التناقص الإقليمي في التعقيد فالسكان البدو أو شبه البدو أقل احتمالا لاستخدام الفخار على أساس دوري منتظم خصوصا الأواني الكبيرة. لثان من مواقع المستوطنات الساحلية من الألف

المعلومات المتعلقة بالألفية الثانية في شبه الجزيرة العمانية يمكن تلخيصها من خلال نظريتين. أولاً- حسب نظرية كارتير- فإن السبب قد يعود إلى أن حركات الاستيطان خلال فترة وادي سوق، وفترة وادي سوق المتأخرة والمعروفة بالعصر البرونزي المتأخر كانت ضئيلة للغاية ومبهمة ومؤقتة في معظم أرجاء المنطقة فيما عدا المناطق الساحلية حيث يوجد الكثير من الماء وحيث تتوافر مصادر رزق متعددة. أما النظرية الثانية- حسب وجهة نظر فيلده- فتُرجع إلى أن قلة المسوحات والأعمال الميدانية التي أجريت على داخلية البلاد الأمر الذي أدى في نهاية المطاف إلى عدم التعرف على مواقع الألفية الثانية. فعلى سبيل المثال فإن المستوطنات توجد في عمان ولكننا لم نستطع أو لا نستطيع التعرف عليها بصورة صحيحة. ومهما يكن فإننا لا نعرف أياً من النظريات تمثل التفسير الصحيح. ولكن المؤكد أن المزيد من المسوحات والتنقيبات ستكشف النقاب عن هذا الغموض الذي يكتنف مواقع الألفية الثانية ق.م.

ومن المهم التنبيه إلى أن الأعمال الميدانية في دولة الإمارات العربية المتحدة- في الجزء الشمالي من شبه الجزيرة العمانية- كانت أكثف منها في عمان، كما أن أعداد الفرق

تحتوي على تجهيزات كبيرة ويمكن الوصول إليها من المياه الأرضية الجوفية تحت السطحية والمناسبة لاستغلال تقنيات الري عن طريق الآبار.

إذا ما أردنا أن نعقد مقارنة سريعة بين العمارة الجennazية وغير الجennazية في شبه الجزيرة العمانية يتضح لنا أن معظم معرفتنا بفترة وادي سوق تأتي من البقايا الجennazية وخصوصاً القبور، إلا أن معرفتنا بالمستوطنات السكنية من الألف الثاني ق.م تطورت التي استقرت في وادي سوق خلال القرن الماضي من خلال وجود العديد من المواقع ذات الآثار البنائية الضخمة المواد الثقافية للقبيلة كتلك التي في تل أبرك وندالزيا وهدع وكلبا. تشير دراسة العمارة الجennazية وخاصة القبور خلال الألف الثاني ق.م إلى تناقص الحركة الاستيطانية المركزة باتجاه الشمال خلال فترة وادي سوق الكلاسيكية، كما تشير إلى تناقص التجمعات الاجتماعية في إقليم جبال الحجر وإقليم الواحات الغربية خلال نفس الفترة وخلال فترة وادي سوق الأخيرة والمراحل الأولى من العصر الحديدي. وتوجد اليوم أدلة ساطعة تؤكد أن المباني الكبيرة الدائمة كانت قد استمر بناؤها خلال فترة وادي سوق.

ويتأكد هذا الدليل بقوة في تل أبرك وكلبا، ويتأكد كذلك بدرجة كبيرة في نندالزيا وربما في هدع. وعلى الرغم أن مثل مباني مواقع وادي سوق تبدو قليلة في العدد إلا أنه من الممكن التنبؤ بأن المواقع ذات النصب التذكارية الضخمة تكون واضحة جداً للعيان ومن السهل إيجادها خلال المسوحات الأثرية. إن مشكلة نقص



alan. In: *Journal of Oman Studies*, vol.11, p. 40-41, *al-Jazirah and the Prehistoric Coastal Cultures of the Ja...* Cleuziou, S. & Tosi, M. (2000) *Ris*
Cleuziou, S. & Tosi, M. (2000) *ibid.* 40.
Franka-Vogt, Ute. (1991) *The Settlement of Central Shimal 1*. In: Schlipmann et al. (eds) *Internationale Archaeologie* 8, p. 197.
al-Khaimah, United Arab Emirates. In: Schlipmann et al. (eds) *Internationale Archaeologie* 8, p. 205-220. Glover, E. (1991) *The Molkuan Fauna from Shimal, Ra*
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 60-1.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 61-2.
الباراستي عبارة عن مصطلح يستخدم للبيوت القديمة سريرة الزوال والتي كانت تبني من مستقات التخليل وهي غالبا ما تأخذ شكل الأنواع أو ما يسمى محليا العرشان.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 63.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 65-6.
Potts, D.T. (1990b) *A Prehistoric Mound in the Emirate of Umm al-Qaiqin, UAE: Excavations at Tell Abraq 1989* p.65-8.
Potts, D.T. (1991) *Further Excavations at Tell Abraq: The 1990 Season* p.36.
Magee, P. (1994), quoted in Carter, R. (1997) *ibid.* p.67.
Potts, D.T. (1991) *ibid.* p.36.
Kamel, D. & Velde, C. (1986) *Third and Early Second Millennium B.C Occupation at Had Zaid, Khatt*. In: Potts, D.T. (ed) *Arabian Archaeology and Epigraphy* Vol. 6 (1992), p. 33-4.
UAE. In: Carter, R. (1997) *ibid.* p. 70.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 70.
Vogt, B. & Franka-Vogt, Ute. (1987) *Shimal 1985/1986, Excavations of the German Archaeological Mission in Ras al-Khaimah, UAE. A Preliminary Report* p. 13.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 63.
Vogt, B. & Franka-Vogt, Ute. (1987) *ibid.* 16.
al-Khaimah, UAE, 1977. In: *Oriens Antiquus*, Vol.24, p. 13. de Card, B. (1985) *Further Archaeological Survey in Ras*
Biagi, P. et al. (1984) *Qurum: a Case Study of Coastal Archaeology in Northern Oman*. In: *World Archaeology*, Vol. 16, p. 57.
Santini, G. (1987) *Sis RH10 at Qurum and a Preliminary Analysis of its Cemetery*. In: *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, Vol. 17, p.190.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.64.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 64.
Magee, P. (1986) *The Chronology of the Southeast Arabian Iron Age*. In: Potts, D.T. (ed) *Arabian Archaeology and Epigraphy* Vol. 7, p. 244.
Magee, P. (1986) *ibid.* p.251.
Vogt, B. & Franka-Vogt, Ute. (1987) *ibid.* p. 14.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 65.
Magee, P. (1986) *ibid.* p.244.
Al-Bakry, S. Personal Communication.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 71.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 71.
Carter, R. (1997) *ibid.* p. 71.
Al-Shanfari, A. & Weissgerber, G. (1989) *A Late Bronze Age Warrior Burial from Niwva, Oman*. In: Costa, B. & Tosi, M. (eds) *Oman Studies* p. 17.
Franka-Vogt, Ute. (1991) *ibid.* p. 192.
Vogt, B. & Franka-Vogt, Ute. (1987) *ibid.* 67.
de Card, B. (1977) *ibid.* p. 17.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.72.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.72.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.75.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.75.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.76.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.76.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.76-7.
Carter, R. (1997) *ibid.* p.77.

* حفريات يظهر فيها مواقع مستوطنة متال- داخلية عمان (يعسدة، يعقوب الرحيبي)

التي تعمل سواء في المستوطنات والمقابر أكثر بكثير. أما بالنسبة لعنان فإن معرفتنا ماهية الألف الثاني عن طريق المسوحات مع القليل من التقييدات التي تتضمن مشاريع ذات فترات زمنية طويلة مقيدة ومحصورة في مواقع معينة كذلك التي في موقع البليد في الجزء الجنوبي من عمان ورأس الجيزني في المنطقة الشرقية. ومعها يكن فإن المسوحات المبكرة في عمان عملت على الكشف عن نواح مهمة عن الألفية الثانية قبل الميلاد في شبه الجزيرة العمانية. وفي الختام ينبغي أن أنوه في هذا المقام إلى أن العديد من مكتشفات الألفية الثانية قبل الميلاد في شبه الجزيرة العمانية ستعمل بالتأكيد على إثراء معرفتنا بإعدادات المدن وكذلك بالمجموعات المؤقتة أو الدائمة بشكل أعم. وعلى المدى البعيد فإن عقد مقارنات دقيقة بين الأدوات واللقى الأثرية التي تم العثور عليها في مقابر متشابهة مثل منطقة شمل وقل أبرك وشرم وأم النصار في شبه الجزيرة العمانية وبين المكتشفات المبكرة في رأس الصمرا ونهاية الألفية الثانية المبكرة قبل الميلاد والعصر الحديدي كل هذه ستعمل على إضافة قدر كبير من المعرفة عن آثار ما قبل التاريخ في المنطقة.

الهوامش:

- Potts, D.T. (1990a) *The Arabian Gulf in Antiquity*: from prehistory. v.1 to the fall of the Achaemenid Empire, vol.1, p. 232-3
- Potts, D.T. (1990a) *ibid.* p.232.
- Potts, D.T. (1993) *Rethinking Some Aspects of Trade in the Arabian Gulf*. In: *World Archaeology*, Vol. 24 (3), p. 428.
- Cleuziou, S. (1981) *Oman Peninsula in the Early 2nd Millennium BC*. In: Hartel, H. (ed) *South Asian Archaeology 1979*. Berlin: Reimer. p.279.
- Carter, R.A. (1997) *Delving the Late Bronze Age in Southeast Arabia: ceramic evolution and settlement during the second millennium BC* (unpublished PhD Dissertation), Institute of Archaeology University College London.
- Velde, C. Personal Communication.
- Carter, R. Personal Communication
- Brunswick, R.H. (1989) *Culture History and Economy as Seen from an Urban on-Hor Settlement: evidence from test excavation at Bal, Oman, 1977/79*. In: *Journal of Oman Studies*, vol.10, p.37.
- Carter, R. (1997) *ibid.* p. 58.
- de Card, B. (1977) *Surface Collections from the Oman Survey*. 1976. In: *Journal of Oman Studies*, vol.10, p.61-4.
- id in the Sharjah, 1978. In: *Journal of Oman Studies*, vol.5, p. 64-91. de Card, B., J.D and Starling, N.J. (1979) *Excavations at Tawil Salm and Tawil Salm*.
- Carter, R. (1997) *ibid.* p.58.
- Cleuziou, S. (1980) *Three Seasons at Fila: Toward A Chronology and Cultural History of the Oman Peninsula in the 3rd Millennium B.C.* In: *Proceeding of the Seminar for the Arabian Studies*, vol.10, p. 27.
- Carter, R. (1997) *ibid.* p. 57.
- Crawford, H. (1998) *Dilmun and its Neighbors* p. 117.
- Carter, R. (1997) *ibid.* p. 57.
- Brunswick, R.H. (1989) *ibid.* 17.
- حجارة كتلة السكر عبارة عن حجارة مصقولة من الوجين بدأ استخدامها منذ أواخر فترة حطيت حيث بدأت بشكل بسيط ثم تطورت مع بداية فترة ما قبل التاريخ لتأخذ أشكالاً أكثر تعقيداً وتنسحق وهي ذات أحجام مختلفة منها الكبير ومنها الصغير.
- Brunswick, R.H. (1989) *ibid.* 36.
- النسبة هي عبارة عن هضبة مستوية السطح منحذرة الجوانب.

التباسات تجربة الزمن

من «اعترافات» أوغسطين

بول ريكور

ترجمة: سعيد الغانمي *

يجد التناقض الأساسي الذي سقدور حوله تأملاتي أفصح تعبير عنه مع نهاية الكتاب الثاني من «اعترافات» أوغسطين. فقد وضعت سمتان تميزان الروح الإنسانية بحيث تقابل إحداها الأخرى، أثر المؤلف أن يصوغ لهما بحسب المعروف بالطباق البلاغي مصطلحين هما: [intentio] القصد، السعي، الابتغاء و[distentio animi] روح الانتشار أو التمدد أو التجدد. وسأقارن هذه المقابلة لاحقاً بالمقابلة الأرسطية بين الحكمة [muthos] والقلب [peripeteia].

ولابد لي من الإدلاء، بملاحظتين أوليتين. الأولى أنني أبدأ قراءتي الكتاب الثاني من «الاعترافات» من الفصل (١٧: ١٤)، مع السؤال. «ما الزمان، إذن؟». ولست أجهل أن تحليل الزمان يرتكز على التآمل في العلاقات بين الأبدية والزمن، مستوحياً السطر الأول من «سفر التكوين»: «في البدء كان الله...». وبهذا المعنى فإن عزل تحليل الزمان عن التآمل يعني ممارسة العنف على النص، على نحو لا يسوغه تماماً مقصدي في أن أضع داخل دائرة التآمل نفسها التناقض الأوغسطيني بين intentio القصد، الابتغاء و[distentio] الانتشار، التجدد، والتناقض الأرسطي بين الحكمة muthos والقلب peripeteia. مع ذلك، هناك تسويغ معين لهذا العنف نجده في تفكير أوغسطين، حين ينصرف إلى الاهتمام بالزمن، فهو لا يشير إلى الأبدية إلا لكي يؤكد تأكيداً قطعياً طبيعة النقص الأنطولوجي في الزمن الإنساني، ولكي يصطرع مباشرة مع الالتباس الذي يشوب تصور الزمن في ذاته. ولتصحيح هذا الخطأ الذي أرتكب بحق نص أوغسطين إلى حد ما، سأعيد التآمل في الأبدية في مرحلة لاحقة من التحليل بغية البحث فيه عن تكثيف تجربة الزمن.

* ناقد ومترجم من العراق

الدائمة أن يكشف أن التأمل في الزمن مرادة غير حاسمة لا تستجيب لها سوى الغفالية السردية. وليست هذه الغفالية ما يحل الالتباس عن طريق استبداله بسواء.

وإذا هي حلت الالتباس، فبالمعنى الشعري لا بالمعنى النظري للكلمة. وإنني أزعج أن بناء الحكمة يستجيب للالتباس التأملية بإيجاد شعري لشيء ما قابل، بالتأكد، على إضاح الالتباس (وسيكون هذا هو المعنى الأولي للتطهير catharsis عند أرسطو)، وليس على حله نظرياً. ومعنى ما فإن أوجسطين نفسه ينتقل نحو حل من هذا النوع. فانهصار الاستدلال بالترتيلة في القسم الأول من الكتاب الثاني. وهو ما سألقة بين قوسين في البداية. يفضي بنا أصلاً إلى فهم أن التصوير الشعري وحده، ليس للحل وحسب، بل للسؤال نفسه أيضاً، سيخلص الالتباس من اللامعنى الذي يطوقه.

التياس وجود الزمان ولا وجوده

ليست فكرة روح الانتشار والتبدد *distento animi*، باقترانها بفكرة القصد والسعي *intento* سوى البقية المتقطعة بألم وطعم من الالتباس الأساسي الذي يناعه أوجسطين، أعني فكرة قياس الزمن. لكن هذا الالتباس نفسه مسطور في دائرة التياس أكثر جذرية، أي وجود الزمان ولاوجوده. لأن ما يمكن قياسه هو، بطريقة ما، ما يوجد. وقد نستهن هذه الحقيقة إذا شئنا، لكن فنيومينولوجيا أو ظاهراتية الزمن تبتلي من سؤال أنطولوجي: «ما الزمن، إذن؟» (*quid est enim tempus*) ما أن يطرح هذا السؤال، حتى تتدافع المصاعب القديمة بخصوص وجود الزمان ولاوجوده. ولكن يحسن بنا منذ البداية أن نعرف أن أسلوب أوجسطين التساوي يفرض نفسه. فمن جهة يميل البرهان الشكي نحو اللاوجود، ومن جهة أخرى تدفعنا ثقة حذرة بالاستعمال اليومي للغة إلى القول، على نحو ما لا نستطيع أن نعرف كيف نفرضه بعد، إن الزمان يوجد. والبرهان الشكي معروف: ليس للزمان وجود، ما دام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجوداً. والحاضر لا يكت. لكننا مع ذلك نتحدث عن الزمان بوصفه ذا وجود. ونحن نقول إن الأشياء التي ستقع «ستكون»، وإن الأشياء الماضية «كانت»، والأشياء الحاضرة «تد» بناءً. والمرور ليس عدماً. والملاحظ أن الاستعمال اللغوي هو الذي يفرض للمقاومة مؤقتاً على قضية لاوجود الزمان. فنحن نتحدث عن الزمان، ونحدث عنه حديثاً ذا معنى، وهذا ما يدعم دعوانا بوجود الزمان ويرسخها. نحن بالتأكد نفهم ما تعنيه الكلمة. سواء حين نستعملها نحن، أو حين نسمع الآخرين يستعملونها، (١٤، ١٥). لكننا إذا صغ أننا نتحدث عن الزمان بطريقة ذات معنى، وبألفاظ إيجابية (سيكون، كان، كانت)، فإن اعتماد جيلتنا في تفسير كيفية حدوث هذا الأمر ينشأ عن هذا اليقين بالضييق لا شك في أن الحديث عن الزمان يقاوم البرهان الشكي، غير أن الفجوة بين «ماذا» و«كيف» تضع اللغة نفسها موضع

الثانية، وبمعزل عن التأمل في الأبدية، ويسبب مكر المنهج الذي أقررت به تواء فإن التحليل الأوجسطيني للزمن يضفي عليه خاصية تساوية إلى حد كبير، بل ملتزمة لم تقم بها أية نظرية قديمة في الزمان، منذ أفلاطون إلى أفلوطين، على هذه الدرجة من الدقة. ولا يقتصر الأمر على مواصلة أوجسطين، كآرسطو، الاعتماد على الالتباس الذي أقره التراث، بل أن كل حل لأي التياس في بحثه، يأتي بمصاعب جديدة لن تتوقف عن التطلع. وهذا الأسلوب الذي يتسبب بظهور معضلة فكرية جديدة مع كل تقدم فكري، يضع أوجسطين، على التناوب، في معسكر الشككيين الذين لا يعرفون، وفي معسكر الأفلاطونيين والأفلاطونيين الجدد الذين يعرفون، فأوجسطين يبحث (وسرى الفعل «يبحث» *quaerere* يظهر مراراً في ثنايا النص). ولعل من الضروري الذهاب إلى القول إن ما يسمى بالقضية الأوجسطينية عن الزمن، وهي قضية أفضل عن قصد تسميتها بالقضية النفسية لكي أميزها عن قضية أرسطو، بل عن قضية أفلوطين، هي أكثر التياس ما يقر به أوجسطين. وهذا، في حالتي، هو ما سأحاول توضيحه.

لا بد من دمج هاتين الملاحظتين الافتتاحيتين ببعضها ببعض. فإحكام تحليل للزمان في داخل تأمل في الأبدية يضفي على البحث الأوجسطيني نبرة خاصة من «نشيج» مخفم بالأمل، وهذا شيء يخفتني عن تحليل يعزل ما هو خلاصة الزمان إذا شئنا الدقة. لكننا يعزل تحليل الزمن عن استناره في الأبدية نستطيع إظهار ملامحه الملتبسة. وبالطبع، يختلف هذا النمط الملتبس عن الالتباس لدى الشككيين في أنه لا ينكر وجود نوع معين من اليقين الثابت. لكنه يختلف أيضاً عن الالتباس لدى الأفلاطونيين الجدد في أن جوهره القطعي لا يمكن الإلمام به في ذاته فقط بمعزل عن ضروب الالتباس التي يولدها.

هذه الخاصية الملتبسة للتأمل الخالص في الزمن ذات أهمية كبرى لكل ما سيلي في البحث الحاضر. ويقتل هذا في ناحيتين: الأولى، لا بد من الإقرار بعدم وجود ظاهراتية (فنيومينولوجيا) خالصة للزمن لدى أوجسطين. وربما لن توجد. وبالتالي فإن النظرية الأوجسطينية في الزمن هي جزء لا يتجزأ من العملية الجدالية التي يجتدل بها هذا المفكر رؤوس هيدرا النزعة الشكية التي تولد ذاتياً باستمرار رأساً تلو الآخر. وبالنتيجة، لا وجود لوصف من دون نقاش. ولهذا السبب فإن من الصعب جداً، إن لم يكن من المستحيل، أن نعمل جوهرنا ظاهراتياً فيه عن كتلة المجاهجة. وربما لم يكن «الحل النفسي» الذي نسب إلى أوجسطين «علم النفس» ممكن عزله عن بلاغة المجاهجة، ولا «حلا» يمكن إزالتها مرة واحدة وإلى الأبد عن ميدان الالتباس.

فضلاً عن ذلك، يتخذ الأسلوب الالتباسي دلالة خاصة في الاستراتيجية الشاملة للعمل الحالي. وستكون قضية هذا الكتاب

السؤال والاستفهام. نحن نحفظ عن ظهر قلب صيغة أوغسطين التي أطلقها، وهو على أعقاب تأمله: «ما الزمن، إذن؟، إنني لأعرف معرفة جيدة ما هو، بشرط ألا يسألني أحد عنه، لكن لو سألتني أحد ما هو، وحاولت أن أفصره، لارتبكمت» (١٦:١٤). بهذه الطريقة تضع المفارقة الأنطولوجية للغة في تناقض ليس فقط مع البرهان الشكلي، بل مع ناتجها، إذ كيف يمكن للتوفيق بين الخاصية الإيجابية للأفعال «يحدث» و«يقع» و«يكون» وبين سلبية ظروف الزمن: «لم يعد» و«ليس بعد» و«ليس دائماً»؟ هكذا يتم توضيح السؤال. كيف يستطيع الزمن أن يوجد، إذا كان الماضي لم يعد موجوداً، وإذا كان المستقبل لم يوجد بعد، وإذا كان الحاضر غير موجود دائماً؟ تتداخل بهذه المفارقة الأولية مفارقة مركزية ستنبثق عنها موضوعات الانتشار والتعدد، *dilatation*، كيف يمكن لنا أن نفهم ما لا يوجد؟ إن مفارقة القياس هي نتيجة مباشرة لمفارقة وجود الزمن وأوجده. هنا تكون اللغة دليلاً أكيداً على نحو نسبي مرة أخرى. فنحن نتكلم عن زمان طويل وزمان قصير، ونلاحظ بطريقة ما طوله وتأخذ قياساً (انظر ١٩:١٥، حيث تحاكي الروح نفسها: «لأننا موهوبون بالقدرة على الإحساس بالفواصل الزمنية وقياسها. فمادام سيكون الجواب؟»). وأكثر من ذلك إننا لا نستطيع أن نصف بالطول أو القصر إلا الماضي أو المستقبل. واستقبالاً لـ «حلل» الالتباس، فإننا نقول حقاً عن المستقبل إنه قصير، وعن الماضي إنه طويل. غير أن اللغة محدودة بالشهادة على حقيقة القياس. لكن «الكيف» يبرغ منه مرة أخرى: «كيف يمكن لأي شيء لا يوجد أن يكون إما طويلاً أو قصيراً؟» (١٨:١٥).

يبدو في البداية أن أوغسطين يدير ظهره ليقين أن الماضي والمستقبل هما ما نقيسهما. لكنه يوضع الماضي والمستقبل، في ما بعد، في داخل الحاضر، عن طريق استحضارهما في الذاكرة والتوقع، سيتمكن من تخليص هذا اليقين الأولي من نكبتة الظاهرة بتحويل فكرة المستقبل الطويل والماضي الطويل إلى توقع وذكرى. لكن هذا اليقين باللفظ، وبالتجربة، وبالفعل، لا يمكن استرداده إلا بعد تصنيعه وتحويله تحويلاً عميقاً. وبهذا الغصوص فإن من سمات البحث أوغسطيني أن يتم توقع الجواب النهائي مرات عدة ويترك شئ ما بحيث إنه يعرض في البداية على النقد. قبل أن يتطور معناه الحقيقي. وحقاً أن أوغسطين يبدو أول الأمر رافضاً اليقين القائم على برهان وام جداً: «ربما، يا نور وجودي، ألا تجعلنا حقيقتك تظهر حقاً في هذه الحالة أيضاً؟» (١٨:١٥). لذلك فهو يلتفت أولاً إلى الحاضر. أفهم يكن الماضي طويلاً حين كان ما يزال حاضراً؟ بهذا السؤال، أيضاً، يتم توقع شيء من الجواب النهائي ما دامت الذاكرة والتوقع سيظهران بوصفهما جهتين

إن الزمن الوحيد الذي يمكن أن يسمى حاضراً هو «الآن»

الحاضر. لكن الحاضر، في هذه المرحلة من المحااجة، يظل في مقابلة مع الماضي والمستقبل. ولم تبرز بعد فكرة وجود حاضر ثلاثي الأبعاد. وهذا هو السبب في وجوب طي حل قائم على الحاضر وحده. فإخفاق هذا الحل ينتج عن تصفية فكرة الحاضر الذي لم يعد يتسم بكونه ما لا يمكن فقط، بل أيضاً بكونه ما ليس له امتداد.

ترتبط هذه التصفية، التي تبلغ بالمفارقة أقصاها، ببرهان شكلي مشهور: هل يمكن لثانية سنة أن تكون حاضرة دفعة واحدة (١٩:١٥). (يتوجه البرهان، كما نرى، إلى نسبة الطول للحاضر فقط). السنة الحالية فقط حاضرة، وفي السنة الشهر، وفي اليوم، وفي اليوم الساعة «وحتى الساعة الواحدة تتكون من دقائق تقضي باستمرار. والدقائق التي انصهرت ماضٍ، وأيّ جزء يتبقى من الساعة هو مستقبل» (٢٠:١٥).

لذلك كان لا بد أن يخلص إلى ما خلص إليه الشكليون: «في الحقيقة، إن الزمن الوحيد الذي يمكن أن يسمى حاضراً هو «الآن» *present*، لو تمكنا من إدراكه في ذاته، وهو ما لا ينقسم إلى أجزاء أصغر وأدنى... وبين يكون حاضراً لا تكون له بدوامة» (٢١:١٩). وفي مرحلة لاحقة من النقاش سيقضي تعريف الحاضر أكثر بحيث ينحصر في فكرة الآن الشبيهة باللفظة. في البداية ينعطف أوغسطين انتعاطة مثيرة إلى النتيجة القياسية للميكانيكا الاحتجاجية: «كما رأينا سابقاً بوضوح بالغ، فليس بالإمكان أن تكون الحاضر بدوامة». ما الذي يبقى صامداً أمام انقراض النزعة الشككية إذن؟ إنها، كما هي العادة دائماً، التجربة التي تصوغها اللغة ويضيئها الوعي: «ربما، نحن نرغم ذلك نذكر مدد الزمان. نقارن بعضها ببعض، ونقول إن بعضها أطول وبعضها أقصر. بل إننا نصيب كم تطول مدة على أخرى وكما تقصر عنها» (٢١:١٦). إن الاحتجاج الذي تنقله المفردات: (تذكر) *sentimus*، و(نقارن) *comparamus*، و(نصيب) *metimur* هو احتجاج فعاليتنا الحسية والعقلية والعملية فيما يتعلق بقياس الزمن. لكن عناد ما ينبغي أن يسلط عليه بالتجربة لاحقاً لا يضيئ بنا إلى أبعد من مفهوم السؤال «كيف».

فاليقين الزائف ما زال يختلط بالبرهان الأصيل. قد نعتقد أننا نخطو خطوة حاسمة باستبدال فكرة الحاضر بالانقضاء والعبور والانتقال، متابعين خطى الحكم السابق: «إذا قسناها بعيننا للزمن، فيجب أن نفعل ذلك، وهي تنقضي وتنصهر» (*praeterire unta*). ويبدو أن هذه الصيغة التأميلية تطابق يقيننا العملي. ولكنها أيضاً ستكون عرضة للتقديس قبل العودة إلى مواصلة السؤال، تماماً كما حصل مع التمدد والتعدد *dilatatio*، بفضل جدل الحاضر ثلاثي الأبعاد. وما دما لم نكن فكرة عن العلاقة التمددية *dilatation* بين التوقع والذاكرة والانتباه، فنحن لا نفهم ما نقوله فعلاً حين نكرر

للمرة الثانية: «النتيجة هي أننا نستطيع أن ندرك الزمن ونقيسه في أثناء انقضاءه». وهذه الصيغة استيقاق للحل ومأزق موقف في الوقت نفسه. لذلك لم يكن من المصادفة أن يتوقف أوغسطين في الوقت الذي يبدو فيه أكثر يقيناً: «أبتاه، إن هذه نظريات حائرة، وليست تأكيدات صريحة» (١٧:٢٢). والأكثر من ذلك أنه لا يستمر بمواجهة هذا البحث، بدافع من فكرة الانقضاء هذه، بل بالعودة إلى نتيجة البرهان الشكي: «ليس بالإمكان أن تكون للحاضر ديمومة duration». فمن أجل تمهيد الطريق لفكرة أن ما نقيسه هو في الحقيقة المستقبل، الذي يفهم لاحقاً بوصفه توتيقاً، والماضي الذي يفهم بوصفه تذكرًا، لا بد من البرهنة أولاً على وجود الماضي والمستقبل اللذين أنكر وجودهما بسرعة بالغة، ولكن يجب البرهنة عليهما بطريقة لم نتوصل إلى صياغتها حتى الآن.

باسم ماذا يمكن أن يمنع الماضي والمستقبل الحق في أن يوجد بطريقة أو أخرى؟ مرة أخرى باسم ما نقوله أو نفعله بخصوصهما. فمادام نقول ونفعل بهذا الخصوص، إنما نقص الأشياء التي نعتقد أنها حقيقية، وننوق الأحداث التي تقع كما تنبأنا بها. لذلك ما زالت اللغة، بالإضافة إلى التجربة والفعل اللذين تصوغهما اللغة، هي ما يحدد بوجه هجوم الشكيب. فالتوقع تنبؤ، وللص تمييز بالفعل *certare*. يتكلم كتاب «عن الثالث» (١٥، ١٢:٢١) بهذا المعنى عن «شهادة» ذات شقين (مايجرنت، ص ١٧) للتاريخ والتوقع. ومن هنا، ويرجع البرهان الشكي، يخلص أوغسطين إلى أن «الماضي والمستقبل كليهما يوجدان *sumt ergo*» (22:17).

وليس هذا التصريح مجرد تكرار للتوكيد الذي سبق أن رفضه في الصفحات الأولى، ألا وهو أن المستقبل والماضي يوجدان. إذ يظهر للفظان الخاصان بالماضي والمستقبل من الآن فصاعداً بوصفهما صفتين: المستقبل *futurum* والماضي *praeteritum*. ويتيح هذا التحول الضمني إلى حد ما، المجال لتكرار المفارقة الأولية حول الوجود واللاوجود، وبالتالي، حول المفارقة المركزية العاصفة بالقياس أيضاً. وفي حقيقة الأمر، فنحن مهيبون لأن نصف بالوجود، ليس الماضي والمستقبل وحسب، بل الخصائص الزمانية التي يمكن أن توجد في الحاضر، من دون الأشياء التي تتحدث عنها، حين نرويها أو نتوقها، وكأنها ما زالت موجودة، أو هي موجودة أصلاً. لذلك لا نستطيع أن نكون في غاية اليقظة مع ثغولات التعجب لدى أوغسطين. حين يكون على وشك الإجابة عن المفارقة الأنطولوجية، يصمت مرة أخرى: «رباه، يا رجائي، اسمع لي أن أوغل في البحث *(amplius quaerere)*» (١٨: ٢٣) (وهو لا يقول هذا على سبيل التأثير البلاغي، أو روح الانبهاال وحسب. فبعد هذه الوقفة، تأتي خطوة مشهورة ستغضي إلى التأكيد الذي ذكرته سابقاً، وهو أطروحة الحاضر ثلاثي الأبعاد غير أن هذه الخطوة، كما هي العادة في مثل هذه الحالات، تأخذ شكل سؤال: «إذا وجد المستقبل والماضي، فأنا

أريد أن أعرف أين يوجدان». لقد بدأنا بالسؤال «كيف؟»، وما نحن نواصل السؤال عن «أين؟». وليس هذا السؤال بالسؤال الساذج. فهو يمكن من البحث عن موضع للأشياء المستقبلية والماضية من حيث هي مربية أو متوقعة. وستضوي البرهنة التالية في حدود هذا السؤال، وستخلص إلى موضع الخصائص الزمانية التي يخطوي عليها القصد والتوقع «في داخل» النفس. وهذه الانتقال، عن طريق السؤال «أين؟»، أمر جوهري، إذا أردنا أن نفهم فهماً صائباً الإجابة الأولى: «وبالتالي القصد فإنما كانت الأشياء المستقبلية والماضية، ومهما كانت، فإنها لا توجد إلا في كونها حاضرة». يبدو أننا ندير ظهورنا للتأكيد السابق في أن ما نقيسه هو الماضي والمستقبل فقط، بل يبدو أننا ننكر ما أقررنا به، وهو أن ليس للحاضر ديمومة. لكن الحاضر المشار إليه هنا، حاضر مختلف تماماً، حاضر صار صفة جمعية (الأشياء الحاضرة *praesentia*)، إلى جوار الأشياء الماضية *praeterita* والأشياء المستقبلية *futura*، وهو حاضر يمكن له أن يقبل بالتعدد الداخلي. ويبدو أننا قد نسينا أيضاً تأكيد أننا «نقيس الزمان» في أننا انقضاه» (١٦:٢١). لكننا سنعود إلى هذه النقطة فيما بعد، حين نعود إلى سؤال القياس

إن فن في إطار السؤال «أين؟»، نتبنى مرة أخرى فكرتي: القصد والتوقع، بنية مزيد من التوضيح لهما. ونحن نقول إن السرد يعني الذاكرة، وإن التنبؤ يعني التوقع. والأمر، ما الذي يعنيه التذكّر؟ إنه يعني أن تملك صورة عن الماضي. كيف يمكن ذلك؟ لأن هذه الصورة هي الانطباع الذي تركته الأحداث، الانطباع الذي يظل عالماً في الذهن. لا بد أن القارئ لاحظ بعد الوقفات المحسوبة السابقة أن كل شيء بدأ يتسارع فجأة.

وليس تفسير التنبؤ بالأمر المستقل. فيفضل التوقع الحاضر تكون الأشياء المستقبلية موجودة لدينا بوصفها أشياء ستأتي. ولدينا أدراك سابق (*praesens*) لما يمكننا أن ننتبها بها ونستيقها (*praesentia*) وهكذا فالتوقع هو نظير الذاكرة. إذ يمكن في صورة توجد سلفاً، بمعنى أنها تسبق الحدث الذي لم يوجد بعد (*non dunt*) لكن هذه الصورة ليست انطباعاً تركته الأشياء الماضية، بل هي «علاقة» أو «إمارة» على أشياء مستقبلية، يتم على هذا النحو استبقاها، أو التنبؤ بها، أو تصورها، أو توقعها، أو تخيلها سلفاً (لاحظ ثراء معجم الحياة اليومية عن التوقع). وهذا الحل رائق، ولكن ما أجده، وما أقدح ثمنه، وما أشد هشاشته! حل رائق، لأننا بانتماطنا الذاكرة على الأشياء الماضية، وانتمائنا التوقع على الأشياء الآتية، فإننا يمكن أن نكون قد حصرن الذاكرة والتوقع في حاضر ممتد وجدي، لا ينحصر هو نفسه في الطرفين اللذين رفضناهما سابقاً، فلا هما من الماضي، ولا من المستقبل، ولا من الحاضر التنبؤ والنقطة، ولا حتى من انقضاء الحاضر ونحن نعرف الصيغة الشهيرة التي نعين بسهولة ارتباطها بالانتماس الذي

يُفترض أن تأتي لتحلّ: «ربما صبح القول إن هناك ثلاثة أزمنة: حاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الأشياء المستقبلية. وتوجد مثل هذه الأزمنة المختلفة في العقل، لا في أي مكان آخر يمكن لي أن أراه» (٢٠:٢٦).

وحين يقول أوغسطين ذلك، فإنه يعي أنه ينأى، نوعاً ما، عن اللغة العادية، التي تدعم بها موقفه، إن كان ذلك باحتراس، في مقاومة برهان الشككيين: «ليس من الصائب تماماً القول إن هناك

ثلاثة أزمنة: الحاضر والماضي والمستقبل». لكنه يضيف كأنه في حاشية هامشية: «إن استعمالنا للكلمات غير دقيق على العموم، ونادر ما يكون صائباً. وإن كان المعنى الذي نقصده مفهوماً». ولكن ليس هناك ما يمنعنا من الاستمرار في التحدث، كما نتحدث الآن، عن الحاضر والماضي والمستقبل: «لن اعترض أو أحاجج، ولن ألوم من يتحدث عن هذه الأنفاظ، بشرط أن يفهم ما يقوله» وهكذا تعاد صياغة اللغة اليومية، ولكن على نحو أكثر انضباطاً. ولكي يمكننا أوغسطين من فهم معنى هذا التصحيح، يعتمد على موازنة ثلاثية، يبدو أنها بيّنة بذاتها: «حاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الإدراك المباشر (ستتحول هذه الكلمة فيما بعد إلى الانتباه *attentio* التي تتطابق مطابقة فضلى مع الانتشار والتدبر *distentio*)، وحاضر الأشياء المستقبلية هو التوقع» (٢٠:٢٦). كيف نعرف ذلك؟ يرد أوغسطين باقتضاب: «إذا تحدثنا بهذه الأنفاظ، فاستطيع أن أرى (video) ثلاثة أزمنة، أقر بأنها توجد». هذه الرؤية، وهذا الإقرار يشكلان بحق، الجوهر الظاهراتي للتحليل بأسره، لكن الإقرار (*Patere*) للقرين بالرؤية (*videre*)، يحمل شهادة على نوع من الحوار تكون الرؤية خلاسته وخاتمته.

حل رائع، ولكنه جاهز أيضاً. فلنتأمل الذاكرة. لابد من أن تتوافق بعض الصور مع قوة الإحالة على الأشياء الماضية (لاحظ حرف الجر اللاتيني *de*)، وهي قوة غريبة حقاً. فمن ناحية، يرد الانطباع الآن، ومن ناحية أخرى، فهو يمثل أشياء ماضية، ما زالت في ذاتها موجودة في الذاكرة. وهذه الكلمة: «ما زالت» (*adhuc*) هي حل للالتباس، ومصدر لغز جديد في الوقت نفسه: إذ كيف يمكن أن تكون الصور الانطباعية (*vestiges*)، التي هي أشياء حاضرة منقوشة في النفس، متعلقة بالماضي في الوقت نفسه؟ وتمثل الصور المستقبلية صعوبة مشابهة. حيث يقال عن الصور العلامية إنها موجودة سلفاً. (٢٤:١٨) (*sum sunt*) لكن «سلفاً» تعني شيئين: «كل ما يوجد سلفاً، ليس بمستقبل، بل هو حاضره». وبهذا المعنى، فنحن لا نرى أشياء مستقبلية هي نفسها ما لم يوجد بعد (*nondum*) غير أن «سلفاً»، مع ذلك، تشير بالإضافة إلى الوجود الحاضر للعلامة، إلى خاصيتها الاستباقية، فالقول عن شيء إنه «يوجد سلفاً»، يعني القول إنني أعلن عن وجود علامة على شيء

سبائي، وأنني أنبأ به، وبهذه الطريقة يقال المستقبل مقدماً (*ante dicuntur*) فالصورة الاستباقية ليست أقل إلغازاً من الصورة الانطباعية.

وما يجعل من هذا لغزاً يكمن في بنية صورة، تمثل أحياناً انطباعاً عن الماضي، وأحياناً علامة على المستقبل. ويبدو أن أوغسطين يرى هذه البنية خالصة ومجردة كما تقدم نفسها.

والأمر الأكثر إلغازاً هو اللغة شبه المكانية، التي يصاح بها السؤال والجواب عنه: «إنما كان المستقبل والماضي يوجدان، فأنما أريد أن أعرف أين هما» (١٨:٢٢).

ويأتي الرد على هذا السؤال: «توجد بعض الأزمنة المختلفة في العقل، لا في أي مكان آخر يمكن لي أن أراه» (٢٠:٢٦). هل لأن السؤال أثير باللفاظ «مكانية» (أين هي الأشياء الماضية والمستقبلية؟) نصل على إجابة باللفاظ «مكانية» (في النفس، في الذاكرة؟) أنهلست اللغة شبه المكانية عن الصورة الانطباعية والصور العلامية، المنطبعة في النفس، هي ما يستدعي التساؤل عن موضع الأشياء المستقبلية والماضية؟ هذا ما لا نستطيع أن نورد في هذه المرحلة من بحثنا.

وحلّ الالتباس وجود الزمان ولاوجوده، عبر فكرة الحاضر الثلاثي الأطراف، يستمر شيئاً، ما دام لغز قياس الزمن لم يحلّ بعد. ولم يتبقّ بعد الحاضر ثلاثي الأطراف الختم المحدد لروح الانتشار والتدبر *distentio animi* حتى الآن، كما لم نتعرف في هذا الثلاثي نفسه على الانزلاق الذي يسمح للروح نفسها بأن تتوافق مع نوع آخر غير الذي أنكر في الحاضر الشبيه بالنقطة. وتظل اللغة شبه المكانية، من ناحيتها، في حالة تعليق وإرجاء، ما دام هذا الامتداد في النفس البشرية، الذي هو أساس قياس الزمن، لم يتجدد عن الأساس الكوني. فانضواء الزمن في النفس لا يكتسب معناه الكامل ما لم تتم إضامة كل القضايا التي يمكن أن تضع الزمن في دائرة الحركة الغزيربائية عبر نقاش مستفيض. وبهذا المعنى، فإن عبارة «أراه، وأقر به» (٢٠:٢٦) لا تتأسس تأسيساً ثابتاً ما دامت فكرة روح الانتشار والتدبر لم تتشكل بعد.

قياس الزمن

عندما يحلّ أوغسطين لغز قياس الزمن، يصل إلى هذا التحديد الأخير لسمات الزمن الإنساني (٢١:٣١).

يتم إشهار سؤال القياس، حيث تركانه في الفقرة (١٦:٢١): «لقد قلتُ توا إننا نقيس الزمن وهو يتقضى (*praeteriit*)» (والتأني هو التاكيد الذي يتكرر بقوة إنشائي أعرفه، لأننا نقيس الزمن فعلاً. ونحن لا نقيس شيئاً لا يوجد، يتحول مباشرة إلى التماس. فما يتقضى، في الواقع، هو الحاضر لكننا أقررنا بأن الحاضر ليس له امتداد. ويجدر بنا أن نحلّ تحليلاً مفصلاً هذه المحااجة التي تعيدنا مرة أخرى إلى الشككيين. فهي تهدم في الدرجة الأولى الفرق بين

هناك ثلاثة

أزمنة، حاضر

الأشياء الماضية،

وحاضر الأشياء

الحاضرة،

وحاضر الأشياء

المستقبلية

للإدعاء البرهاني بالخلف (reductio ad absurdum)

الحجة الأولى: إذا كانت حركة الأجرام السماوية هي الزمن، فلم لا يصح هذا على حركة جميع الأجسام الأخرى أيضاً؟ (٢٣:٢٩). تستيق هذه الحجة الأطروحة القائلة بأن حركة النجوم قد تختلف، فتشتد أو تبطئ، وهذا شيء مستحيل عند أرسطو. وهكذا يتم إرجاع النجوم إلى مستوى الأشياء الأخرى في الحركة، سواء أكانت هذه الأشياء دوائر الخراف أو سبل المقاطع الصوتية التي يطلقها الصوت البشري. الحجة الثانية: إذا توقفت أنوار السماء عن الحركة، واستمر دوائر الخراف بالدوران، فلا بد في هذه الحالة أن يقاس الزمن بشيء آخر غير الحركة. ومرة أخرى، نفترض هذه الحجة أن قضية ثبات الحركات السماوية قد ثلثت. ويمكن التوصل على هذه الحجة، بأن الحديث عن حركة دوائر الخراف، يستغرق هو نفسه زمناً، زماناً لا يقاس بحركة النجوم التي يفترض أنها تغيرت أو توقفت تماماً. الحجة الثالثة: ينطوي تحت المسلمات السابقة اعتقاد اشاعة الكتاب المقدس، وهو أن النجوم ليست سوى أنوار يُقصد بها الإشارة إلى الزمن. فإذا قلنا بذلك، فإننا نكون قد جردنا النجوم من هذا المقصد، فلا تعود تشكل الزمن بحركتها.

الحجة الرابعة: إذا سأل أحد: ما الذي يشكل القياس، وأجيبناه بأنه «اليوم»، فإننا نفكر تلقائياً بأن الساعات الأربع والعشرين من اليوم تقاس بحركة الشمس من خلال دورة كاملة. لكن لو استدارت الشمس أسرع، وأكملت دورتها في ساعة واحدة، فلن يقاس «اليوم» بحركة الشمس (٢٣:٣٠). ويؤكد مايرجر كيف ينتقل أوغسطين، من خلال افتراض سرعة متخولة تنسب للشمس، وينأى عن جميع أسلافه. إذ لم يستخدم أرسطو، ولا أفلاطون، برغم أنهما يميزان أيضاً بين الزمن والحركة، مثل هذه الحجة قط. ففي رأي أوغسطين ما دام الله سيد الخليفة، فإنه يستطيع أن يغير سرعة النجوم، تماماً مثلما يغير الخراف سرعة دوران دوابه، أو مثلما يغير المتكلم سرعة مقاطع الصوتية (ويتبع إيقاف يوشع الشمس هذه الخطوط نفسها، ما دام افتراض تسريع حركتها مستقلاً عن اللجوء للاحتجاج بالمعجزة). فلا يتجرأ أحد سوى أوغسطين على القول بأن في وسع المرء أن يتحدث عن وحدة قياس الزمن - كاليوم والساعة - دون العودة إلى مرجع فلكي. وسوف تكون فكرة روح الانتشار *distensio animi* على وجه التحديد، هي الدليل على هذا الأساس الفلكي لوحدة قياس الزمن. وإنه لأمر جوهري حقاً أن نلاحظ أن أوغسطين يقدم فكرة الانتشار *distensio* للمرة الأولى عند نهاية المحاجة التي تفصل تماماً فكرة «اليوم» عن فكرة الحركة السماوية، وهو يقوم بذلك دون أية استفاضة أخرى: «لذلك أرى الزمن امتداداً (أي تعدداً وانتشاراً *distensio*) من نوع ما. لكن هل أرى ذلك حقاً، أم أبود وكأنني أراه؟ متوضّع ذلك لي، يا توري وحق» (٢٣:٣٠).

لماذا هذا التحفظ، وهو عند وحدات قطعية؟ في الحقيقة أننا لم ننته بعد من الكونيات، برغم الحجج السابقة. لقد نبذنا فقط

الانقضاء والحضور، بمعنى أن يكون الحاضر «أنا» غير قابل للانقسام (أو «نقطة» كما سيبدو لاحقاً). ففي جدل الحاضر الثلاثي الأطراف فقط، متأولاً على أنه انتشار *distensio*، يمكن إيقاظ توكيد يضل سبيله في متاهة الالتباس. لكن الأمر الأكثر أهمية، هو أن المحاجة العكسية تنهض على وجه التحديد بمصادر الخيال شبه المكاني الذي يتم فيه أخذ الزمان على أنه حاضر دون ثلاثة أطراف. فالانقضاء، بالنتيجة، هو الوجود في طور الانتقال. لذلك يكون من المشروع أن نساءل: «من أين يأتي (unde)، ويتقضى من خلال ماذا (quo)، وإلى أين يذهب (quo)؟». وكما نرى، فمصطلح الانقضاء (*transire*) هو الذي يلزمن بالسكنى على هذا النحو في شبه - المكانية. الحال أننا إذا تابعنا نزوع هذا التعبير المجازي، فلا بد لنا أن نقول إن الانقضاء يأتي من (ex) المستقبل، ويتقضى من خلال (per) الحاضر، وينتج إلى (in) الماضي. وهكذا يؤكد هذا الانتقال أن قياس الزمن يتم بالنسبة إلى فترة ما قابلة للقياس (*in aliquo spatio*)، وأن جميع العلاقات بين الفواصل أو الزمن لها علاقة بـ «فترة معينة» (*aperta temporis*) ويبدو أن هذا يقضي إلى مازق كلي: وهو أن الزمان ليس يمتد في المكان، ولا نستطيع أن نقيس ما ليس له ديمومة.

عند هذه النقطة يتوقف أوجسطين كما توقف عند اللحظات الحاسمة السابقة. وهنا أيضاً ينطق لأول مرة بكلمة (حجة) أو (لفظ): «إن عقلي يلتصق لحل هذا اللغز العصي» (٢٣:٢٨). فحقاً أن أفكارنا اليومية عويصة، كما عرفنا ذلك في مطلع هذا البحث، ولكن مرة أخرى، وعلى خلاف الشكوك، هناك إقرار بوجود لغز تصحبه رغبة وقادة، هي عند أوجسطين شكل من أشكال الحب «همني ما أحب، لأن من عطايك أن تجعلني أحبه». هنا يتضح الجانب التسبيحي في البحث، مبدئاً كم يدين التدقيق في الزمن إلى حصص في إطار التأمل في الكلمة الأبدية. وسنعود على هذا لاحقاً. ولكن دعونا نكتفي الآن بالتشديد على الثقة العصماء التي يهبها أوجسطين للغة اليومية: «كم يستغرق منه القيام بذلك؟ منذ كم وهي موجودة؟! نحن نستعمل هذه الكلمات ونسمع الآخرين يستعملونها. وهم يفهمون ما نعني، ونحن نفهمهم» (٢٣:٢٨). لهذا السبب، سأقول هناك لغز، لا جهل. ولحل هذا اللغز، لا بد من رفض الحل الكوني، حتى ينصرف التحقيق في داخل النفس وحدها، وبالتالي ينهض على أساس البنية المتعددة للحاضر ثلاثي الأطراف، أي إلى أساس الامتداد والقياس. وهذا النقاش حول علاقة الزمن بحركة الأجرام السماوية، وبالحركة على العموم، لا يشكل استطراداً، ولا انعطافاً

ويصعب القول إن رؤية أوجسطين هنا مستقلة عن الجدال الذي يعتد تاريخه الطويل من «طيماسوس» أفلاطون، و«طبيعيات» أرسطو، حتى «تساعية» أفلاطون الثالثة. حيث تتكبد روح الانتشار *distensio animi* آلاماً عظيمة، وتزهز في سياق المحاجة، وعند نهايتها الموعلة في العقلانية، التي تنطوي على البلاغة

القضية المتطرفة التي تقول: «إن الزمن تشكله حركة جسم مادي» (٢٤:٣١). غير أن أرسطو أيضاً فتداهيها بتأكيد أن الزمن هو شيء متحرك، وإن لم يكن ذاته حركة، أي أن الزمن هو قياس الحركة بقدر ما يمكن قياس الحركة. فهل يستطيع الزمن أن يكون قياساً للحركة، دون أن يكون هو ذاته حركة؟ ولكي يوجد الزمن، ألا يكفي أن تكون الحركة قابلة للقياس بالقوة؟ يبدو في الوهلة الأولى أن أرسطو يمنح أرسطو هذا الامتياز الأساسي حين يكتب قائلاً: «من الواضح، إذن، أن حركة جسم ما ليست هي نفسها ما نقيس به ديمومة حركته. فإذا كان الأمر كذلك، فلا بد من أن يتضح أي الأمرين يحسن أن يسمى بالزمن». لكن إذا ظهر أن أرسطو يسلم بأن الزمن هو قياس الحركة، وليس الحركة نفسها، فليس ذلك لأنه يفكر بالحركة المطردة للأجرام السماوية، مثلما كانت الحالة عند أرسطو، بل بقياس حركة النفس الإنسانية. وفي حقيقة الأمر، أننا إذا أقررنا بأن الزمن يقاس بواسطة المقارنة بين زمن أطول وزمن أقصر، إذن فنحن بحاجة إلى طرف مقارنة ثابت. ولا يمكن أن يكون هذا الطرف الثابت هو حركة النجوم الدائرية، ما دمنا قد اعترفنا بأن تلك الحركة تتغير إذ يمكن للحركة أن تتوقف، لكن ليس الزمن. أسأنا إذن نقيس السكون، كما نقيس الحركة؟

ألا يفرض هذا التردد، الذي لن نفهم سببه بعد هذه الحاجة المغفلة ضد المطابقة بين الزمان والحركة، بأرسطو أن إلى أن يعود مرة أخرى إلى اعتراف بجعله العميق: «أعرف أن خطابي عن الزمان موجود في الزمان، ولذلك أعرف أن الزمان يوجد، وأنه يقاس. لكني لا أعرف ما هو الزمان، ولا كيف يقاس. «إنني في حالة يرثى لها، لأنني لا أعرف ما لا أعرفه» (٢٥:٣٢).

لكنه سرعان ما يعود في الصفحة التالية إلى إطلاق الصيغة الخادعة الأخيرة: «إن (now)، يبدو لي أن الزمان هو مجرد انتشار وتعدد *distansio*، وإن لم أعرف انتشار ماذا، ولعلي أتساءل عما إذا كان انتشار العقل نفسه وتعدد» (٢٦:٣٣). لماذا تجمي هذه الـ «إن» - ونتيجة لأي شيء؟ ولماذا هذا الأسلوب المتلوي «لعلني أتساءل عما إذا كان...» في تأكيد القضية؟ مرة أخرى، إذا كان هناك من جوهر ظاهراتي لهذا التأكيد، فلا يمكن فصله عن البرهان بالخلف *reductio ad absurdum* الذي أقصى الافتراض الآخر: ما دمنا أقسم حركة جسم ما بالزمن لا بشيء، سواء أي مادي يمكن قياس زمن طويل بـزمن قصير، وما دامت الحركة الفيزيائية لا تقدم وحدة قياس للمقارنة، وقد افترضنا تغير حركة النجوم، فيجب أن إذن أن امتداد الزمن هو تعدد الروح وانتشارها. وبالطبع، لقد قال أفلوطين ذلك قبل أرسطو، لكنه كان يفكر بروح العالم، أو بالنفس الكلية، لا بالنفس الإنسانية وهذا هو السبب في أن كل شيء قد تمت تسويته، وكل شيء ترك في الفضاء المفتوح، بمجرد أن أطلقت هذه العبارة المفتاحية:

روح الانتشار *distansio animi*. وما دمنا لم نقرب انتشار النفس وتعددنا بجدل الحاضر ثلاثي الأطراف، فإننا لم نفهم أنفسنا بعد.

يتوجه الجزء الأخير من الكتاب الثاني بأسره (٢٦:٣٣ - ٢٨:٣٧) لتأسيس هذه الرابطة بين الموضوعين الأساسيين للبحث: بين الحاضر ثلاثي الأطراف، الذي حل اللغز الأول، أي لغز الكينونة التي تفكر إلى الكينونة، وقضية انتشار العقل، التي تأتي لتحل اللغز الثاني، لغز امتداد شيء ليس له امتداد. ما بقي، إذن، هو إدراك الحاضر ثلاثي الأطراف بوصفه انتشاراً، وإدراك الانتشار بوصفه انتشار الحاضر ثلاثي الأطراف. تلك هي ضريبة العبقرية في الكتاب الثاني من «اعتراقات» أوجستين، التي سيتابع أثرها كل من هو سرب ويديغر وميرلوبونتي.

القصد والانتشار

لكي يخطو أرسطو خطواته الأخيرة، فإنه يعود إلى تأكيد سابق (١٦:٢١ و ٢١:٢٧) أن يمكن قد بقي مطلقاً حسب، بل بدا كأن هجمات الشكوك قد أطاحت به، ألا وهو أننا نقيس الزمن عند انقضاءه، لا المستقبل الذي لم يوجد بعد، ولا الماضي الذي لم يعد موجوداً، ولا الحاضر الذي ليس له امتداد، بل «انقضاء الزمن». وفي هذا الانقضاء نفسه، في هذا الانتقال، يجب البحث عن تعدد الحاضر وثلاثيه معاً. إن وظيفة الأمثلة الثلاثة المتتالية بها عن صوت يتردد صدها، وصوت ترد صدها، وصوتين يترددان الواحد تلو الآخر، إنما تهدف إلى جعل هذا الثلاثي يبدو وكأنه ثلاثي الحاضر ثلاثي الأطراف. تحتاج هذه الأمثلة إلى مزيد من الانتباه، لأن التفرع من أحدها إلى الآخر بالغ الدقة والطلاقة.

المثال الأول (٢٧:٢٤): تأمل صوتاً يبدأ بالتردد، وصوتاً يستمر بالتردد، وصوتاً يكف عن التردد. كيف نتحدث عنه؟ لكي نفهم هذا المورد، من المهم أن نلاحظ أنه مكتوب برمته في الزمن الماضي. فنحن لا نتحدث عن تردد صوت ما، إلا بعد أن يتوقف عن التردد. وفي هذه الحالة يتم الحديث عما «ليس بعد» (*nondum*)، المستقبلي بصيغة الماضي (*habeo esse*). وهكذا يتم الكلام عن اللحظة التي يتردد بها، وبالتالي عن حاضرها، بعد اختفائه، أي لا يمكن قياسها إلا بعد أن تكون قد توافقت: «ولكن حتى حينئذ (*sed et tunc*) لم تكن ساكنة» (*non stabat*)، بل كانت تعبر (*erat*) وتتحرك باستمرار (*praeteribat*).

وهكذا فنحن نتحدث عن انقضاء الحاضر نفسه من خلال الزمن الماضي. وبدلاً من الاحتفاء بلجاجة مريحة لحل اللغز، يبدو أن اللغز الأول يعمقه. ولكن الاتجاه نحو البحث عن الحل يكمن، كما هي العادة دائماً، في اللغز نفسه، تماماً مثلما يكمن اللغز في الحل. وإحدى مزايَا المثال أنه يمكننا أن نتوجه في هذا الاتجاه: «حقاً، إنه ليحصل على امتداد لي الزمن، وهو ينتقل من حال إلى حال، وبهذا الامتداد يمكن قياسه، لكن ليس في الزمن الحاضر، لأن الحاضر ليس

له امتداد». إذن، يجب البحث عن المفتاح فيما يتقضى، طالما أنه يتميز عن الحاضر الشبيه بالنقطة.

يستمر المثال الثاني هذا الانقطاع، ولكنه يستمره بالتنوع على الافتراض (٢٧:٢٤). سوف يتم الحديث عن مرور الزمن، لا في الماضي، بل في الزمن الحاضر. فيها هنا صوت آخر يتردد. دعونا نفترض أنه ما زال (endure) يتردد: «إذا كان علينا أن نقيسه، فيجب أن نقيسه، وهو مستمر» - ها نحن إذن نتحدث عن توقفه في زمن المستقبل التام، وكأننا نتحدث عن مستقبل ماضٍ. «إذ ما أن توقف الصوت عن التردد، حتى كان سيصير شيئاً من الماضي، وإذا كان لم يعد موجوداً، فلا يمكن قياسه». إذن يطرح سؤال «كم من الوقت» (quanto sit) في صيغة الحاضر. أين هي الصعوبة، إذن؟ إنها تنتج عن استحالة قياس المرور والانقضاء، وهو ما زال (endure) مستمر. إذ من الضروري لشيء ما حين يتوقف أن تكون له بداية ونهاية، وبالتالي أن يكون هناك فاصل يمكن قياسه.

لكن لو كنّا نقيس فقط ما توقف عن الوجود، فإننا نهوي مرة أخرى إلى الالتباس السابق. وسنكون قد عمقنا هذا الالتباس أكثر، إذ لما تكن نستطيع قياس الزمن الذي يمر، لا حين توقف، ولا حين يستمر. وإذا وضعنا هذه الحجة جانباً، فإن فكرة الزمن الذي يتقضى نفسها تبدو تراجعاً نحو الظلال نفسها، كما تفعل فكرة المستقبل والماضي والحاضر الشبيه بالنقطة: «لذلك نحن لا نقيس المستقبل ولا الماضي ولا الحاضر ولا الزمن الذي يتقضى».

من أين إذن نضمن إلى أننا نقيس الزمن (الاحتجاج: «نحن، مع ذلك، نقيس الزمن» يظهر مرتين في هذا المقطع المثير)، إذا كنا لا نعرف كيف؟ وهل هناك طريقة لقياس الزمن الذي يتقضى حين نتوقف، وحين يستمر معاً؟ إلى هذا الاتجاه يوجه المثال الثالث خطى البحث حقاً.

المثال الثالث (٢٧:٢٥). ويدور حول إلقاء قصيدة عن ظهور قلب، ولكي تكون ديفين فهي قصيدة «الله خالق كل شيء» (Deus creator omnium) المأخوذة من ترتيلة القديس أمبروز - يقدم تعقيداً أكبر من مثال الصوت المتواصل، وهو تحديداً تعاقب أربعة مقاطع طويلة وأربعة مقاطع قصيرة في داخل تعبير واحد، هو بيت شعري (versus). تتعقيد هذا المثال يتطلب إعادة تقديم الذاكرة والاسترجاع اللذين حذفهما تحليل المثال السابق. هكذا يتم الربط في المثال الثالث وحده بين سؤال القياس وسؤال الحاضر ثلاثي الأبعاد. فتعاقب أربعة مقاطع قصيرة وأربعة مقاطع طويلة يقدم في الحقيقة عنصر مقارنة ليجاً مباشرة إلى الحواس «أستطيع أن أقول ذلك، لأنني بخلق هذه المقاطع، أجدها جوهر الأمر بقدر ما أستطيع الاعتماد على الدليل الجلي في سمعي (quantum sensus sensu manifesto)». لكن ألوغسطين يقدم الإحساس فقط، لكي يشرح الالتباس، وينتقل إلى الحل، لا لكي يمزج عليه بعبادة الحدس. فلو كان القصير والطويل لا يتحققان إلا عند المقارنة بينهما، فلن نكون قادرين على تركيبهما، كما نركب

نضيفين على نوضه. يجب أن نكون قادرين على استبقاء (tenere) القصير، وأن نطابقه مع الطويل، لكن ما نستطيعه شيء كان قد توقف؟ وسيبقى الالتباس قائماً بمجمله، إذا تحدثنا عن المقاطع نفسها، كما تحدثنا من قبل عن الصوت نفسه، أي بوصفها موجودات ماضية ومستقبلية. وينحل الالتباس لو تحدثنا، لا عن المقاطع التي لم تعد توجد، ولا التي لم توجد بعد، بل عن انطباعاتها في الذاكرة، وعلاماتها في التوقع. «لذلك لا يمكن أن تكون المقاطع هي نفسها» (ipse) ما أقيسه، مادامت لم تعد توجد. وما بذ من أنني أقيس شيئاً ما يظل ثابتاً (in-forma manet) في ذاكرتي».

ها نحن نجد مرة أخرى حاضراً الماضي، للموروث من التحليل الذي انتهى به اللغز الأول، ومع هذا التعبير نجد مصاعب الصورة الانطباعية، أو الأثر (vestigium) جميعاً. لكن الفائدة التي اجتنبناها، مع ذلك، موهلة. ونحن نعرف أن قياس الزمن لا يدين بشيء إلى الحركة الخارجية. فضلاً عن ذلك، فقد وجدنا في داخل العقل نفسه العنصر الثابت الذي يسمح لنا بأن نقارن بين مدد طويلة من الزمن، ومدد قصيرة من الزمن. ومع الصورة الانطباعية لم يعد الفعل «يتقضى» (transpire) هو المهم - بل الفعل «يبقى» (manet) وبهذا المعنى ينحل اللغزان معاً: لغز الوجود واللاوجود، ولغز قياس ما ليس له امتداد. فمن ناحية لقد عدنا إلى أنفسنا: «في داخل عقلي، إذن، أقيس الأشياء» (٢٧:٢٦). كيف ذلك؟ بقدر ما يبقى الانطباع، بعد انقضاء الأشياء ومرورها، قائماً في العقل من أثر الأشياء التي «تبقى» - فكل ما يحدث يترك فيه انطباعاً، وهذا الانطباع يبقى، بعد أن يكتف الشيء نفسه عن الوجود. فما أقيسه هو الانطباع، ما دام حاضراً، لا الشيء نفسه الذي يحدث الانطباع، وهو يتقضى ويذهب.

يجب ألا ننظر أن اللجوء إلى الانطباع ينهي البحث. إذ لم تسد فكرة روح الانتشار estimo ما عليها من ديون، ما دامت سلبية الانطباع لم توضع في مقابل فاعلية العقل الممتدة في الاتجاهات المعاكسة، بين التوقع والذاكرة والانتباه ولا يمكن أن ينشر ويمد إلا عقل مدته في اتجاهات مختلفة كهذه.

ويدعونا الجانب الفعال من العملية إلى أن ننظر مجدداً في المثال السابق عن الإنشاء، ولكن في حركيته هذه المرة، فالكتاليف يعني أصلاً الثقة بالذاكرة، بعني البدء، يعني الاستمرار، وهذه كلها عمليات فعلية تعتمد على سلبية الصور الملامية والصور الانطباعية. لكننا قد نخطئ في تقدير دور هذه الصور، إذا أخفطنا في التأكد على أن الإنسان فعل ينتقل من توقع يلتفت في البداية إلى القصيدة بأسرها، ثم يتحول نحو ما يبقى من القصيدة، حتى (donec) تتكتم العملية. وفي هذا الوصف الجديد لفعل الإنشاء يغير الحاضر معناه. فهو لم يقابل، ولا حتى نقطة عبور وانقضاء، بل هو قصد حاضر (praesens intentio) (٢٧:٢٧) فإذا استنقذ الانتباه أن يدعى بهذه الطريقة قصداً، فذلك بقدر ما يصير المرور من

خلال الحاضر مروراً فعلاً. فليس الحاضر معبراً وحسب، بل هو «عقل الإنسان اليقظ، الذي هو حاضِر، حين يحيل المستقبل إلى الماضي، فيزيد الماضي استباقاً كلما تقلص المستقبل، حتى يتم امتصاص المستقبل امتصاصاً كاملاً، ويصير كله ماضياً» (٢٧:٣٦). وبالطبع لم تلغ الصورة شبه المكانية للحركة من المستقبل إلى الماضي من خلال الحاضر وليس من شك في أن لها ما يسوِّغ السلبية التي تصحب العملية بأسرها. لكننا لم يعد يضلُّنا تمثيل مكانين، يمثلن أحدهما كلماً فرع الآخر، ما دمتنا قد نسبنا سمة حركية لهذا التمثيل، وميَّزنا بين تداخل الفعل والانفعال الذي يتخفى فيه. إذ لا يمكن في واقع الأمر، أن يكون هناك مستقبل يتقلص، ولا ماضٍ يتسع، دون وجود «العقل الذي ينظم هذه العملية» (٢٨:٣٧). هناك ثلاثة وقائع فعلية actions تصحب ظل السلبية، وتجعل منها الآن ثلاثة أفعال لغوية verbes. فالفعل «يؤذي ثلاث وظائف، هي وظائف التوقع (expectant)، والانتباه (agitant)، وهذا الفعل يذكِّرنا بالقصد الحاضر (intention praesens) والذاكرة (memoria)». والنتيجة هي أن «المستقبل الذي يتوقع، يمر من خلال الحاضر (verbaens)، الذي ينتسب له، نحو الماضي، الذي يذكِّره». فالإحالة تعني أيضاً المرور من خلال تواصل المفردات هنا تذبذبها بين الفاعلية والسلبية. يتوقع العقل ويذكِّر، لكن التوقع والذاكرة هما «في» النفس بوصفهما صوراً انطباعية وصورة علامية. وتظهر المقابلة في الحاضر فالحاضر، من جهة، بمقدار ما يتقضى، يتقلص على نقطة. وهذه هي الصورة القصوى لافتقار الحاضر إلى الامتداد. ولكنه بمقدار ما يحيل يمر عبر الانتباه، الذي ينبغي عليه المرور به، ليصل إلى الحالة القصوى التي ليس بعدها من مزيد. وإذا يصح القول إن «انتباه العقل يتواصل».

لا بد من تمييز هذا التفاعل بين الفعل والانفعال في التعبير المعقد: «توقع طويل للمستقبل» الذي يجعله أروستين بدلاً للفكرة العينية عن «مستقبل طويل». ويصح الشيء نفسه على التعبير: «تذكر طويل للماضي» الذي يحل محل فكرة «ماضٍ طويل». ففي النفس وحدها، يمتلك التوقع والذاكرة، بوصفهما انطباعين، الامتداد غير أن الانطباع لا يكون في النفس إلا حين «يفعل» العقل، أي حين يتوقع وينتبه ويذكِّر.

إذن، أين يمكن الانتشار؟ يمكن في المقابلة بين التورات الثلاثة. فإذا كانت الفترات (٢٠:٤٠ - ٢٦:٣٣) تشكل الكنز في الكتاب الثاني، فإن الفقرة (٢٨:٣٨)، دون سواها، هي جوهرة التاج في هذا الكنز. ومثال الأنشودة، الذي ينطوي على كين الصوت يستمر ويتوقف، وعلى الملمطين الطويل والقصير، وهو هنا أكثر من مجرد تطبيق ملموس. فهو يشر النقطة التي تفرق فيها نظرية الانتشار بالحاضر ثلاثي الأطراف ونظرية الحاضر ثلاثي الأطراف، التي تعاد صياغتها

من خلال فكرة القصد ثلاثي الأطراف، تجعل الانتشار *distinto* ينبعث من القصد *intention* الذي ينشئ إرباً إرباً. ولا بد لنا من اقتباس القطعة برمتها:

«لنفترض أنني أريد إنشاء مزبور أعرفه. قبل أن أبدأ، تنشغل ملكة توقعي به كله. لكني ما أن أكون قد بدأت، حتى يكون جزء من المزبور قد أُرِج من منطقة التوقع وأحيل إلى الماضي، الذي صار يشغل ذاكرتي الآن، وحتى ينقسم مجال الفعل الذي أقوم بتأديته بين ملكتين، الذاكرة والتوقع، تلقت إحداهما إلى الجزء الذي فرغت لتوي من إنشاده، وتطلع ثانيتهما إلى الجزء الذي لم أنشده بعد. غير أن ملكة الانتباه لدي حاضرة كل هذا الوقت، ومن خلالهما يمر ما كان مستقبلاً في عملية صيرورته ماضياً. وحين تستمر العملية (*agitur et agitur*) تنتشر منطقة الذاكرة في الانسجام، وتنقلص منطقة التوقع، حتى يتم امتصاص توقعي برمته. ويحدث هذا حين أكون قد فرغت من إنشادي، وانتقل كله إلى نطاق الذاكرة» (٢٨:٣٨).

موضوعية هذه الفقرة كلها هو جدل التوقع والذاكرة والانتباه، حيث لم يعد ينظر إلى أي منهم منعزلاً عن البقية، بل يتفاعل كل منهم مع الآخر، وهكذا لم تعد القضية مسألة صور انطباعية أو صور استباقية، بل قضية فعل يقصر التوقع ويمد الذاكرة. وينقل لنا مصطلح الفعل (action)، والتعبير الفعلي: يستمر (*agitur*)، اللذان يتكرران تكراراً صريحاً، الباعث النابض الذي يغطي العملية بأسرها. يشغل التوقع والذاكرة معاً، فينصرف التوقع إلى كامل القضية قبل بداية الأنشودة، وتنصرف الذاكرة إلى الجزء الذي تقضى تواً من الأنشودة، أما الانتباه فيمكن انشغاله، بالتمام والكمال، في «الفتلة» الفعالة لما كان مستقبلاً باتجاه ما سيصير ماضياً. وهذا الفعل المؤلف من التوقع والذاكرة والانتباه هو وحده الذي «يستمر». فليس الانتشار، إذن، سوى التحول في تفاوت جهات الفعل الثلاث: «ينقسم مجال الفعل الذي أقوم بتأديته بين ملكتين: الذاكرة والتوقع، تلقت إحداهما إلى الجزء الذي فرغت لتوي من إنشاده، وتطلع الثانية إلى الجزء الذي لم أنشده بعد».

هل يرتبط الانتشار *distinto*، أي نحو من الارتباط، بسلبية الانطباع؟ قد يبدو الأمر كذلك، إذا قيس هذا النص الجميل، الذي يبدو أن الانفعال احتفى عنه، بالمخطط التحليلي الأول لفعل الإنشاد (٢٧:٣٦). يبدو الانطباع هناك وكأنه ما زال يفهم على أنه الجانب المعكوس السلبي لـ «توت» الفعل نفسه، أي الإنشاد، حتى حين يكون صامتاً، فيبقى شيء ما، ما دمتنا نستطيع أن نستظهر القصائد والأشعار والكلمات من أي نوع في عقولنا. «فالحاضر فعلاً هو عقل الإنسان اليقظ، وهو الذي يحيل المستقبل إلى ماضٍ» (٢٧:٣٦).

وهكذا، إذا قارنا سلبية التأثير بسلبية روح الانتشار، واعتقد أننا نستطيع ذلك، فلابد من أن نقول إن المقاصد الزمانية الثلاثة منفصل

وعن لغز التأمل في الزمن هذا، يجيب الفعل الشعري في بناء الحكمة *employment*. لكن كتاب «فن الشعر» لأرسطو لا يحل هذا اللغز على المستوى التأملي، بل هو في الحقيقة لا يحله على الإطلاق، بل يشغله. شعرياً، يتولد صورة مقبولة عن التناظر والتوافق. ويختصم هذا الحل الجديد يترك لنا أوغسطين كلمة تشجيع. إذ يتحول فجأة المثال الهش عن إنشاء الأنشودة عن ظهر قلب، مع نهاية البحث، إلى نموذج قوي للأفعال الأخرى، التي تجرب فيها النفس، من خلال انشغالها بنفسها، الانتشار: «ما يصح على المزمور بعلمه، يصح أيضاً علي جميع أجزائه، وجميع مقاطعه. يصح على أي فعل أطول زمناً يمكن أن أنشغل به، ولا يشكل إنشاء المزمور سوى جزء صغير منه. بل يصح على حياة الإنسان بأسرها، التي تشكل أفعاله كلها أجزائها. يصح على تاريخ الإنسانية كله، الذي تشكل حياة الإنسان جزءاً منه» (٢٨: ٢٨). هكذا يمتد نطاق السرد هنا، بكل ما ينطوي عليه من إمكانيات، من قصيدة بسيطة، إلى قصة حياة كاملة، ثم إلى تاريخ كوني. وبهذه الاستنتاجات التي تم اقتراحها هنا فقط، يعني العمل الحاضر

المقابلة مع الأدبية

علي أن أجيب عن الاعتراض الذي تمت صياغته عنه بعد هذه الدراسة. كان الاعتراض يقفد قراءة الكتاب الثاني من «الاعترافات» الذي يعزل عزلاً مصطنعاً المقاطع (١٧: ١٤ - ٣٧: ٢٨) عن التأمل الكبير في الأدبية الذي يطرأها. ولم أت: إلا بإجابة جزئية عن هذا الاعتراض، حين أكدت الاستقلال الذي يمتلكه هذا البحث بسبب مواجهاته المتكررة مع المحاجبات الشكية التي كانت معنية في الجوهر بقضية الزمان. من هذه الناحية، فإن أطروحة كون الزمان «في» النفس، ويعبر «في» النفس على مبدأ قياسه، هي أطروحة كافية في ذاتها بقدر ما تجيب عن الالتباسات الكامنة في قلب فكرة الزمن. ولا تتطلب منا فكرة «روح الانتشار» لكي نلم بها، سوى أن نقابلها بالمقصود *intemo* الكامن في «فعل» العقل. لكن شيئاً ما يضع من المعنى الكامل لروح الانتشار (*dessemo animi*) الذي تحمله المقابلة مع الأدبية وحدها. لكن ما يضع لا يهم ما سوف أسميه بالمعنى الكافي لروح الانتشار. وأعني المعنى الذي يكفي للإجابة عن التباسات الوجود والقياس. فما يضع يمتد إلى رتبة مختلفة. وأنا أميز ثلاث طرق رئيسية يؤثر فيها التأمل في الأدبية على التفكير في الزمن.

وظيفة الأولى أن يضع التفكير بالزمن داخل أفق فكرة محددة تركمنا على التفكير بالزمن وما ليس زمناً. ووظيفته الثانية أن يكف تجرئة الانتشار على المستوى الوجودي. ووظيفته الثالثة أن تدعو هذه التجربة إلى تجاوز نفسها بالانتقال في اتجاه الأدبية. وبالتالي أن تكشف عن ترتيبات داخلية تتعارض مع افتدائنا بتمثيل الزمن الخطي المتتابع.

بعضها عن بعض، بحيث تجد الفاعلية القصدية نظيرها في السلبية التي تتولد عن هذه الفاعلية نفسها، ونسبها بسبب افتقارنا إلى اسم أفضل، بالصورة الانطباعية أو الصورة العلامة. فليست هذه الأعمال الثلاثة هي التي لا تتطابق حسب، بل أيضاً الفاعلية والسلبية، التي تعارض إحداها الأخرى، حتى لا تتولد شيئاً عن التناظر بين السلبيتين، أي كون إحداها ترتبط بالتوقع، والثانية بالذاكرة. ولذلك كلما زاد العقل في جعل نفسه قصداً (*intemo*)، زادت معاناته من الانتشار (*dessemo*).

هل تم حل التباس (*aporia*) الزمن الطويل والزمن القصير؟ نعم، إذا قبلنا جملة أمور: (١) إن ما نقوسه ليس الأشياء للمستقبلية ولا الأشياء الماضية، بل التوقع والتذكر لهما. (٢) إن هذه التأثيرات والانفعالات تقدم مكانية قابلة للقياس ذات نوع فريد، (٣) إن هذه التأثيرات تبني الجانب المعكوس من فاعلية العقل الذي يستمر، (٤)، وأخيراً، إن هذا الفعل نفسه ثلاثي الأطراف، وبالتالي فهو ينتشر حيثما وأينما يتم الانتشار به بتوتر.

لكن أية مرحلة في هذا الحال، إذا أردنا الحقيقة، تستمر لغزاً. كيف نستطيع قياس التوقع والذاكرة دون الاستناد إلى «نقاط الإحالة» التي تميز المكان الذي قطعه الجسم المتحرك، وبالتالي، دون أن نأخذ بالاعتبار التغير الفيزيائي الذي يولد مسار الجسم المتحرك في المكان؟

أي نمط مستقل من المدخل لدينا هنا إلى تعدد الانطباع، بحث صار يختبر خالصاً «في» العقل؟

هل لدينا أية وسيلة أخرى للتعبير عن الارتباط بين التأثير (*affectio*) والقص (*intemo*)، خارج التحريك التطوري لاستعارة الأمكنة التي يقطعها التوقع والانتباه والذاكرة؟ من هذه الناحية تبدو استعارة نقل الأحداث والأفعال عبر الحاضر أمراً لا يمكن تخطيه. وهي استعارة جيدة، واستعارة حية، حيث إنها تمسك معاً بفكرتي «الانقضاء» *passing away* بمعنى التوقف، «والانسراب» *passing through* بمعنى الإحالة. وما من مفهوم، فيما يبدو، «يتشغل» (*eulhebi*) هذه الاستعارة الحية. تشكل القضية الأخيرة، إذا جازت لنا تسميتها قضية، أكثر الألفاظ استغلافاً، وهي بأي ثمن يمكننا أن نقول إن أوغسطين يحل التباس القياس: أي كون النفس «تنشر» نفسها، حين تتشغل نفسها. هذا هو اللغز المحير.

غير أن حل التباس القياس يكون مميماً بقدر ما يطلع في أن يكون لغزاً بالضيض واكتشاف أوغسطين الذي لا يقدر يثمن. أنه باختزاله امتداد الزمن إلى انتشار النفس، قد قرن هذا التمدد والانتشار بالانزلاق أو الانسراب الذي لن يكف أبداً عن الغور على طريقة في قلب الحاضر ثلاثي الأطراف. بين حاضر المستقبل، وحاضر الماضي، وحاضر الحاضر. وبهذه الطريقة يرى التناظر يظل ينفذ عن انسجام مقاصد التوقع والانتباه والذاكرة

وليس من ريب في أن تأمل أوغسطين بهتم اهتماماً لا يقبل الانقسام بالآبدية والزمن. إذ يبدأ الكتاب الثاني من «الاعترافات» بالسرور الأول من «سفر التكوين» (في إحدى النسخ اللاتينية التي كانت معروفة بأفريقيا في الزمن الذي كتبت فيه «الاعترافات»: «في البدء كان الله...» (in principio factus Deus...) أضف إلى ذلك أن التأمل الذي يغطي الفصل الأربعة عشر الأولي من الكتاب الثاني يربط على نحو لا فكاك منه للفناء على ناظم الزماني يبرخ من التفكير الذي هو في الجزء الأكبر منه أفلاطوني وأفلاطوني جيد. ولا يترك هذا مثل التأمل أي مجال لاستمداد الآبدية، يأتي معنى مفهوم للكلمة، من الزمن. وما يُقدّم، ويُعترف به، ويُفكر فيه، هو بجرة فلف، مقابلة الآبدية بالزمن. ولا يتناول عمل الفكر على الإطلاق قضية هل توجد الآبدية أو لا توجد. إن أسبقية الآبدية على الزمن - بمعنى أن تظل الأسبقية أمراً معسوماً - معطاة في المقابلة بين شيء ما «يوجد ولم يخلق»، وشيء آخره قبل وبعد، أي أنه عرضة للتغير والتجدد» (٤:٦). وتجيء هذه المقابلة على شكل مسيجة آنهال: «الأرض والسماء أمراً أهيئنا. والحقيقة أنهما تدلان على أنهما مخلوقتان، لأنهما عرضة للتغير والتجدد». ويؤكد أوغسطين: «ونحن نعرف ذلك». ما أن يقل لنا ذلك حتى نرى أن عمل الفكر ينتج من المصاعب التي تقول من هذا الاعتراف بالآبدية: «عني أنصت لأفهم معنى هذه الكلمات: في البدء خلقت السماوات والأرض» (٣:٥). (تكررت هذه المسألة في بداية ٥:٧). بهذا المعنى تشبه الآبدية الزمن شيئاً تاماً. ليست هناك أية مشكلة في كونها توجد، لكن ما يهيننا هو كيف توجد وكيف تتصرف. ومن هذه الحيرة تنبثق الوظيفة الأولى لتوكيد الآبدية في علاقتها بالزمن. وظيفة الفكرة المحددة.

تنتج هذه الوظيفة عن اقتران الاعتراف بالتساؤل طوال الفصول الأربعة عشر الأولى من الكتاب الثاني من «الاعترافات». فبالإضافة إلى السؤال الأول: «لكن بأية كيفية خلقت السماء والأرض؟» (٥:٧): يأتي الجواب، ويرهق الفناء نفسه. «كلمتك وحدها خلقتكم». ومن هذا الجواب يُثار سؤال جديد: «لكن كيف تكلمت؟» (٦:٨). ويكون الجواب، وبالأطمئنان نفسه، بآبدية الكلمة: Verbum (في كلمتك يقال كل شيء (omnia) في وقت واحد ومرة واحدة (semel)، لكن في الأبد والسرمد (sempiternum) ولو لم يكن الأمر كذلك، لكانت كلمتك عرضة للزمن والتغير، ولما كانت آبدية حقاً، وخالدة حقاً» (٧:٩). ثم يعترف: «إني لأعرف ذلك، يا ربنا، وأحمدك على هذه المعرفة» (٧:٩). دعونا إذن نتفحص آبدية الكلمة هذه. حيث يتم الفوضى في مقابلة مزدوجة هنا هي مصدر للسلبية فيما يتعلق بالزمن. قيل أن تكون مصدر مصاعب جديدة في الدرجة الأولى، يعني القول إن الأشياء مخلوقة بالكلمة إنكاراً لكون الله قد خلق الأشياء على نحو ما يخلق الفنان الأشياء من أشياء أخرى سواها: «لم تخلق العالم في عالم، إذ لم يكن حتى خلق العالم، مكان يمكن أن يخلق فيه» (٥:٧). لكن هنا التهيؤ للخلق من عدم (ex nihilo) ومن هنا فصاعداً يصيب هذا

العدم الأصلي الزمان ينقص أنطولوجي. مع ذلك، فإن المقابلة الخادعة التي تولد سلباً جديدة، ومصاعب جديدة، هي التي تضع الكلمة الإلهية (Verbum) في مقابل الصوت البشري (vox) (فالكلمة» الخالقة ليست كالصوت البشري الذي يبدأ وينتهي، أو ليس كالمقاطع الصوتية التي تُسمع ثم «تتطايّر» (٦:٨). يتعذر إرجاع «الكلمة» والصوت إلى بعضهما، تماماً كما يتعذر في الوقت نفسه تجزئة الأذن الداخلية التي تسمع الكلمة وتنتقل تعاليم المعلم الداخلي، والأذن الخارجية التي تسمح للكلمات (verba) بأن تدخل، وترفعنا إلى الفكر البقظ فالكلمة (Verbum) تبقى، والكلمات البشرية (Verba) تتلاشى. وهذه المقابلة (والمقارنة المصاحبة لها) يوصم الزمن مرة أخرى بالطبيعة السلبية: فإذا كانت «الكلمة» (Verbum) تبقى، فلا «وجود» للكلمات البشرية (verba) على الإطلاق، لأنها تتطايّر وتضعيه» (٦:٨). وبهذا المعنى تتداخل وظوفنا للاراجود. من هنا أن يتوقف توالي السلب عن مصاحبة توالي التساؤل الذي يعتمد بدوره على الاعتراف بالآبدية. وفي واقع الأمر، فإن السؤال يبتثق مرة أخرى من الإجابة السابقة: «لقد خلقتمنا بكلمتك وحدها، لا بطريقة أخرى. لكن» (nec tamen) الأشياء التي تخلقها بكلمتك لا تأتي إلى الوجود في زمن واحد ووحيد، وليست بآبدية أيشاء» (٧:٩). بعبارة أخرى، كيف يمكن خلق كائن زمني بالكلمة الآبدية ومن خلاها؟ «لم الأمر كذلك، يا إلهي ومولاي؟ إنني لأفهم بعض الفهم، لم هو كذلك، لكنني لا أستطيع الإعراب عنه بالكلمات (٨:١٠). فلا آبدية، بهذا المعنى، مصدر لا يقل ألغازاً عن الزمن.

يجيب أوغسطين عن هذه المعضلة بنسبة «عقل أبدي» للكلمة. يضع بدءاً ونهاية لوجود الأشياء المخلوقة. لكن هذه الإجابة تنطوي على بذرة معضلة كبرى سوف تشغل أوغسطين طويلاً وهو يتأمل فيما كان قبل الخلق. وفي الحقيقة، فإن الطريقة التي يضع فيها العقل الآبدية بداية أو نهاية للشيء المخلوق، تعني أنه يعرف اللحظة (quodammodo) التي ينبغي فيها لهذا الشيء أن يبدأ أو ينتهي. وتركنا هذه اللحظة الزمنية في بحر الأسئلة مرة أخرى.

لا بد أولاً من قبول السؤال - الذي أشار المانوسيين ويسع الأفلاطونيين - واحترامه. وإن كان مفكرين مسيحيون آخرون قد وجده عقيماً ومبعث سخرية

هنا يواجه أوغسطين، إذن، محاجة خصمه ثلاثية الأطراف: «ماذا كان يفعل الله قبل (antequam) أن يخلق السماء والأرض؟»، «إذا كان في راحة. ولا يفعل شيئاً، فلم لم يستمر في عدم الفعل إلى الأبد، فملما كان قد فعل ذلك في الماضي؟»، «لكن إذا كانت إرادة الله في إيجاد الخلق موجودة منذ الأزل، فلم لم يكن إيجاد الخلق أزلياً أيضاً؟» (١٠:١٣). سنهتم، ونحن نمضي في تفحص إجابات أوغسطين، بتطور السلبية الأنطولوجية التي أثرت في تجربة روح الانتشار والتمدد (distenso animi) التي هي نفسها سلبية على المستوى النفسي.

قبل الخلق. فالقول إن الله كان عاطلاً يعني القول بوجود زمن لم يفعل الله فيه شيئاً على الإطلاق، قبل خلقه العالم. وبالتالي، فليس من المناسب استعمال القولات الزمنية لوصف «ما» قبل «العالم». وتوفر الإجابة عن الصياغة الثالثة لمعالجة الضم لأوغسطين فرصة أن يضيف اللمسة الأخيرة لمقابلته بين الزمن والأبدية. فلطرد أية فكرة عن «التجدد» في إرادة الله، لا بد من إعطاء فكرة «القبيل» للسابقة على الطق معنى يستبعد كل زمنية. يجب التفكير بالسبق بوصفه تفوقاً وإمتيازاً، بوصفه الذروة العليا: «ففي الأبدية التي تطلو *coelastudine* على الزمن، لأنها حاضرة لا ينتهي». تجد نفسك قبل الماضي كله، وبعد المستقبل كله» (١٣:١٦). بل يزداد السلب حدة: «سنوات عمرك حاضرة كلها أمامك دفعة واحدة، لأنها في «لبث» (*semul stant*) دائم». وهذا اللبث، شأنه شأن اليوم الذي يتحدث عنه «سفر الخروج»، يفترض معنى لازمياً لما يتجاوز ولا يستقي. فالانتضاء أقل من التجاوز. إذ أن كنت قد ركزت على السلبية الأنطولوجية التي تكشف عنها المقابلة بين الأبدية والزمن في التجربة النفسية لروح الانتشار *distans animi*، فليس ذلك بالتأكد من أجل إلحاق فكرة أوغسطين عن الأبدية بوظيفة الفكرة المعددة عند «كانط». إن الفناء التراث العبراني يتراث الأفلاطونية في تأويل الإصحاح الثالث من سفر الخروج، حيث يقول الرب: «*ego sum qui sum* [أكون الذي أكون]». بحسب الترجمة اللاتينية، لا يتيح لنا أن نؤول التفكير بالأبدية بوصفه تفكيراً يفتقر إلى موضوع. أضف إلى ذلك أن القتران الفناء يتأمل ويشهد على كون أوغسطين لا يحصر نفسه بالتفكير بالأبدية. فهو يتركب «الأبدية»، ويخاطب الأبدى باستخدام ضمير ضمير المخاطب. بينما يعلن الحاضر الأبدى عن نفسه في صيغة ضمير المتكلم، لا الغائب. أكون *sum*، وليس: يكون *esset*. هنا أيضاً يكون التأمل جزءاً لا يتجزأ من التعرف على من يعلن عن نفسه. وفي هذا يكون جزءاً لا يتجزأ من الترتيبة. وبهذا المعنى يمكننا الحديث عن تجربة النفسية لدى أوغسطين. ولكن مع بعض التحفظات التي ستأتي على ذكرها. لكن تجربة الأبدية على وجه التحديد تكتسب وظيفة الفكرة المعددة، حين يقارن الفكر الزمان بالأبدية. وأثر ارتداد هذه المقارنة في التجربة الحية لروح الانتشار والتقدم *(desiderio animi)* هو الذي يجعل فكرة الأبدية فكرة معددة أمام الأفق الذي تتلقى فيه تجربة «روح الانتشار». على المستوى الأنطولوجي، العلامة السلبية على النفس أو الخلل في الوجود. والترجييع *(reiteramentum)*. كما يعبر عنه يوجين منكوسكي. في هذا السلب الذي يتم التفكير فيه بالتجربة الحية للزمانية سيقتنعنا أن غياب الأبدية لا يمثل حداً يمكن التفكير فيه حسب، بل هو نقص يحس في قلب التجربة الزمانية. وهكذا تصوير الفكرة المعددة أسى يليق بالسلب.

والمقابلة بين الأبدية والزمن لا تنحصر بإحاطة تجربتنا عن الزمن بالسلبية، كما هو الحال حين نقرر فكرتنا عن الزمن بما

قبل طرح إجابته الشخصية عن هذه المعضلات، التي تنتج، مرة أخرى، عن الاعتراف بالأبدية، يصفى أوغسطين فكرته عن الأبدية للمرة الأخيرة. الأبدية «ما يبقى بلا انتهاء» (*semper stant*) في مقابل الأشياء التي «لن تبقى أبداً». ويمكن هذا «البقاء» (*stans*) في حقيقة أنه «لا شيء في الأبدية يتحرك نحو الماضي، بل كل ما فيها حاضر» (*totum esse praesens*) في حين لا يكون الزمان حاضراً دفعة واحدة أبداً» (١٣:١٧). هنا تبلغ السلبية أقصى ذروة لها. فمن أجل دفع التأمل في روح التمدد والانتشار *distans animi* إلى أقصى ما يمكن، باتجاه انسراب الحاضر ثلاثي الأطراف، لا بد من مقارنتها بالحاضر الذي لا ماضي ولا مستقبل. وهذا السلب المتطرف يكمن في صلب إجابته عن الحاجة الواضحة للطيش.

إذا كان أوغسطين يتكبد هذا العناء في تنفيذ هذه المعالجة، فلأنها تشكل التباساً ناتجاً عن قضية الأبدية نفسها.

الإجابة عن الصياغة الأولى للمعالجة صريحة: «قبل أن يخلق الله السماء والأرض، لم يكن قد أوجد شيئاً» (١٣:١٤). ولا شك في أن هذا الجواب يترك افتراض وجود «قبل» سابقة بلا مساس، لكن الأمر المهم فيه هو أن هذه «القبل» يتخللها العدم. إن «عدم إيجاد العدم» هو «القبل» التي تسبق الخلق. لذلك لا بد من أن تفكر بالعدم، من أجل أن تفكر بالزمن بوصفه بدءاً وانتهاءً. وعلى هذا النحو، فإن الزمان كان، وسيبقى، محوياً بالعدم.

الإجابة عن الصياغة الثانية للمعالجة أكثر لفتاً للانتباه. ليس من «قبل» تسبق الخلق، لأن الله خلق الزمان مع خلق العالم: «أنت صانع الزمن كله» (١٣:١٥). لا بد من أنك وجدت ذلك الزمن، إذا لم يكن بمسئطع الزمن أن يتقضى قبل إيجادك إيها». بضرورة واحدة يتخلص الجواب من السؤال: «إن لم يكن هناك زمان، فلن يكون هناك «بعدئذ» (*non erat tunc*). وهذه «اللابعد» سلب خالص، مثل «عدم إيجاد العدم». هكذا يؤتمن الفكر على مهمة تكوين فكرة غياب الزمن، بقدر الوسع، بوصفه ما يتقضى. ولا بد من التفكير بالزمن بوصفه انتقالياً، حتى تتم تجربته بوصفه انتقالاً بالكمال.

لكن أطروحة كون الزمان قد خلق مع خلق العالم - وهي الأطروحة التي نجدها أصلاً عند أفلاطون في «طيمائوس». ترك المجال مفتوحاً أمام إمكان وجود أزمنة أخرى قبل الزمان (يذكر «الاعتراقات» ٤٠، ٤١:٢٠) هذا الإمكان إما بوصفه افتراضاً تأملياً، أو لإلقاء على العدم الزمني الخاص بالكائنات الملانكية. ومهما يكن الأمر، فإن أوغسطين يلوي هذه الأطروحة لياً على حسب يرهان الخلف، لكي يواجه هذا الإمكان. إذ حتى لو كان هناك زمان قبل الزمان، فإن ذلك الزمان سيكون مخلوقاً بالضرورة، ما دام الله خالق الأزمنة كلها. وهكذا فإن الزمان الموجود قبل الخلق كله أمر لا يمكن التفكير فيه. ويكفي هذا والبرهان لطرد افتراض عطالة الله

ليس زمناً، بل إن هذه التجربة ما برحت تتخللها السلبية. ويتكيف تجربة الانتشار بهذه الطريقة على المستوى الوجودي، ترتفع إلى مستوى النخب والنشيج (lamentation) وتنطوي الصلاة المحببة في (٢٠٣) على خلاصة هذه المقابلة الجديدة التي ذكرناها سابقاً. إن هذه الترتيبية تنطوي على العويل والنشيج، لتتلقاها «الاعترافات» معاً على مستوى اللغة.

وعلى النقيض من غشاة بقاء الأبدية، يعرض النشيج، دون شعور بالعار، لمشاخر المؤلف: «ما هذا النور الذي يقدحه وجهه النبيل في قلبي، فيجعلني أرعد، ويلاً، ولكنه يلهمني بدفء؟ أرعد لشعوري بمقدار اختلافي عنه، لكنني بمقدار ما أشبهه أثوَجُ بناره» (٩:١١). وفي سياق قص «الاعترافات»، أصلاً، وحين يسرد أوغسطس خيبة سمعاه في الانجذاب الأفلوطيني، يشرع بالنشيج: «واكتشفت أني في منأى عنك عند منطقة المهابية (in regione dissimulandis)» (١٠:١٦). وهذا التعبير، المستمد من أفلاطون (السياسي) (٢٣)، الذي انتقل إلى البنية المسيحية من خلال الوسيط الأفلوطيني (التساعفية الأولى. ٨١٣، ١٧٦٦). يصير ذا دلالة صادمة هنا. فهو لم يعد يشير، كما كان لدى أفلوطين، إلى السقوط في الحساء العظيمة، بل هو يسم، بدلاً من ذلك، الاختلاف الأنطولوجي الجذري الذي يفصل المطلق عن الخالق، الاختلاف الذي تكتشفه النفس في حركة عودتها بالتحديد إلى مصدرها، ويجهدا نفسه لمعرفة أصلها.

لكن إذا كانت القدرة على تمييز الأشياء من المختلف تنتمي إلى الفكر الذي «يقارن» (٦:٨)، فإن ترجيعه يؤثر تأثيراً عميقاً في مجال الشعور وعمقه. ومن وضع تحليل الزمن في تأمل العلاقة بين الأبدية والزمن (٢٩:٢٩). ٢١:٤١. تقترح علينا تأويلاً أخيراً لروح الانتشار تسمه بنبرة الفناء والنشيج نفسها. تماماً كما تسمه الفصول الأولى من الكتاب. فلم تعد «روح الانتشار والتبديد» *desiderio anni* تقدم «حلا» لانتهاس قياس الزمن. بل هي الآن تعبر عن الطريقة التي تتمركز فيها النفس، المستمدة من بقاء الحاضر الأبدى، إرباً إرباً: «لكن النظر بعطفك أعز عليّ من الحياة نفسها. وأرى الآن حياتي وقد تبددت في الملامى (*desiderio est vita mea*)» (٣٩:٢٩). وفي الحقيقة فإن جدل القصد

. التبديد - الابتقاء - الانتشار، السعي - التعمد - *anterior-desiderio* وهو الجدول الدائر في داخل الزمان نفسه، هو الذي يؤخذ مرة أخرى من خلال المقابلة بين الأبدية والزمن. وفي حين يصير الانشراح (أو التبديد *desiderio*) رديفاً للتبديد لدى كثرين، ولتشرد آدم القديم، يعيل القصد (أو السعي *anterior*) إلى المطابقة مع انصهار الإنسان الداخلي (حتى انصهر معك في واحد). ولذلك لم يعد القصد استباقاً لمجمل القصيدة قبل لقائها، وهو ما ينقلها من المستقبل نحو الحاضر، بل صار رجاء آخر الكائنات، إلى حدّ أن الحاضر، الذي يقف سنيانه، لا يكون مستودع الذاكرة، بل شعار آدم القديم، على وجه ما يقوله القديس بولس في رسالته إلى القلايين: «مبدداً، ناسجاً ما تركته خلفي، أمتد وأطلع إلى الأمام، (non desieris sed extensus) لا إلى ما

يقترص أمامي في هذه الحياة، وسيتلاشي بالتأكد، بل الغرض أبدي، إنني ساع (*anterior*) نحو هذا الغرض الواحد من دون أن أبعد نفسي بأغراض أخرى (*secundum desiderium*). تتكرر الكلمات نفسها: [desiderio] الانتشار، التعمد، التبديد] و [desiderio] القصد، الابتقاء، السعي؛ لكنها لم تعد في سياق تأملي محض عن الالتباس والبحث، بل في جدل الفناء والنشيج. وبهذه التقلقة في المعنى، التي تؤثر في روح الانتشار، يتم ضمناً اجتياز الحد الذي يفصل وضع الكائنات المطلقة عن وضع الكائنات الساقطة: «إنني منقسم بين زمن ولى، وزمن آخر سيأتي، ويشكل مجراً لغزاً بالنسبة إلي». والتفجع والنشيج الذي تنقضى به أعمارنا لا ينفصل عن مناحات الخطأ والكائن المخلوق.

مرة أخرى، لن نلّم حقاً بمعنى كل هذه التعبيرات الموجودة في أعمال أوغسطس الأخرى التي تسبغ مصادرها الاستعارية على الاستعارة المركزية عن [desiderio] الانتشار، التعمد، التبديد، إلا من خلال علاقتها بالأبدية.

في مقالة مهمة بعنوان، «أصناف الزمانية لدى القديس أوغسطس: (Les Catégories de la temporalité chez saint Augustin)، يركّز فيها ستانيسلاس بور على رواية الزمايم والوعاظ، يقدّم أربع «صور تركيبية» ترتبط جميعها بما سمّته سابقاً بأسى المتناهي والتقني بالمطلق: فترتبط الزمانية بوصفها «انحلالاً، بصور الدمار والإعياء والغرق البطيء»، والغرض الذي لم يحققه، أو الانتشار والتشتت والتفديد والعوز المذيع، وترتبط بالزمانية بوصفها «غداها» صور حراسة الموت، والمرض والضعف والحرب والأسر الموعج والشيوخوخة والعقم، وتنطوي الزمانية بوصفها «عقوبة» على صور الابتلاء والمنفى، والسقوط بعد الأعداء، والتشرد والجنون، والرغبة المحببة، وأخيراً فإن موضوع «اللبل» تغطي صور العمى والظلمة والعمية. وليس من هذه الصور الأربع الأساسية أو من تنوعاتها ما لا يستمد قوة معناه من تناقضها زمن في رمزية الأبدية المقابلة لها في صور الاستذكار والاكتمال الحي والوجود في المنزل الأليف، والنور.

ويعزل عن هذه الرمزية المتفرعة، التي يولدها جدل الأبدية والزمان، فإن روح الانتشار ليست سوى مخطط استجابة تأملية ينتقل إلى التباسات تتولد باستمرار عن المواجهة الشكية. فإذا أخذنا روح الانتشار في داخل حركية الفناء والنشيج، فإنها تصير تجربة حية تقضي لحما ولما على الهيكل العظمي للبرهان المضاد. وليست الطريقة الثالثة التي يؤثر بها جدل الزمان والأبدية في تأويل روح الانتشار بأقل أهمية. ذلك أنه تولد، في صلب التجربة الزمانية، تراتبها المستويات التحقيب الزماني، استناداً إلى كم تقترب أو كم تبعد تجربة معينة عن قطب الأبدية.

يقع التأكيد هنا على الانخداع أقلّ مما يقع على المشابهة بين الأبدية والزمن في «المقارنة» التي يعقدها الفكر فيما يخص كلا منهما (٦:٨). ويعبر عن هذه المشابهة في قدرة الزمن على الاقتراب من الأبدية التي ضمنها أفلاطون في تعريفه للزمن،

(semper stantis). قد يقارنها بالزمن الذي لا يبقى أبداً، فيرون عندئذ أنها ممّا لا يُقَارَن. ويحتاج هذه المسافة، يكرر الاقتراب أيضاً الوظيفة المصدرة للأبدية في علاقتها بالزمن: «وددت لو استوتقت عقول الناس وبقيت ثابتة، لكأنّ إذن قد رأت كيف تحدد الأبدية، التي لا ماضي فيها ولا مستقبل، كلّاً من الزمن الماضي والمستقبل».

بالطبع حين يتشبّث جيب القصد - الانتشار [الانتقاء - التبدد، السعي - التمدد] *intento-disento* بصورة قطعية بجدل الأبدية والزمن، فإن توكيداً أكثر اطمئناناً يحلّ محلّ السؤال المجدول الذي تكرر مرتين (من يبقى ثابتاً؟). «إنّ فسوف أصاغ وأتصلّب في قالب حقيقته» (٣٠:٤٠). لكنّ هذا الرسوخ والتصلّب يظل في المستقبل، زمن الأمل والرجاء، فهو ما زال في حضن تجربة التبدد والانتشار التي يصرح فيها برغبته في الدوام: «حتى (donec) تظهر وأذوب بنار حبك، وأنصهر معك في واحد» (٣٩:٢٩).

بهذه الطريقة، ودون فقدان الاستقلال الذي أضفته مناقشة الانبثاقات القديمة بخصوص الزمن، فإن موضوعه التبدد والانتشار (*distention*) والقصد والسعي (*intention*) تكتسب من خلال وضعها في داخل التأمّل بالأبدية والزمن تكتسفاً سيتردد صدها في كل ما سيأتي من الكتاب الحالي. ولا يمكن هذا التكثيف في كون الزمن يتم التفكير فيه بوصفه ملفياً بالفكرة المحددة لأبدية تضرب الزمن بالعدم، كما لا يمكن إرجاع هذا التكثيف إلى دائرة التفضيع والتشجيع على ما كان حتى ذلك الوقت مجردة من حاجبة تأملية. بل يهدف، وعلى نحو أكثر عمقاً، إلى أن ينشزع من تجربة الزمن نفسها المصادر الخارجية الخاصة بتراتب داخلي، لا تكمن فائدته في إلغاء الزمن، بل في تعميقه.

وأثر هذه الملاحظة الأخيرة على تناولي بمجملة جدير بالتأمل. فإذا صحّ أنّ الميل الكبير في نظرية السرد الحديثة، في كتابة التاريخ وفلسفة التاريخ كما في السردية - هو نزاع الزمانية عن السرد، فإن الصراع ضدّ التمثيل الخطي للزمن لا ينطوي بالضرورة، على حصيلته واحدة، على تجاوزها، في تحويل السرد إلى «منطق»، بل إنه بالأحرى يعمّق زماميته. فالكتابة الزمانية التاريخية Chronology - أو الكرونوغرافيا - ليس لها نقض واحد فقط هو اللانزمانية في القوانين والنماذج، بل إن نقضها الحقيقي هو الزمانية نفسها. وكان حقاً من الضروري الاعتراف بما هو غير زمني، من أجل اتخاذ موقع ينصف تماماً الزمانية الإنسانية، والتقدم، لا باقتراح إلغاءها، بل بسبر غورها، وتنضيد ترتيبها، وبسبها متابعة مستويات التحقيل التي ما تبرح نقل انتشاراً وتبدداً، وتزداد ثباتاً وسعياً.

والتي بدأ مفكر المسيحية الأوائل بإعادة تأويلها في ضوء أفكارهم عن الخلق والتجسد والتخليص. يضفي أوغسطين نبذة فريدة على هذا التأويل الجديد من خلال ربط موضوعات التعليم «بالكلمة» وبالعودة. وبين الكلمة الإلهية الأبدية والصوت البشري لا يوجد اختلاف ومسافة حسب، بل علاقة تعليم وتواصل. «الكلمة» هي ذلك المعلم الباطني الذي يبحث عنه، وينصت إليه في الداخل (١٠:٨) (inter)، حقاً، إنني لأسمع صوته (audis)، يا ربي. وأنت تقول لي إنّ معلماً واحداً يعلمنا حقاً، وتكلم إلينا حقاً. ولكن من هو ذلك المعلم إن لم يكن الحقيقة التي لن تتغير؟، بهذه الكيفية فإن أول علاقة لنا باللغة لا تتمثل بأننا نتحدث، بل في أننا نسمع وننصت «للكلمة» الباطنية تحت الكلمات الخارجية. وليست العودة شيئاً سوى هذا الإنصات، إذ ما لم يكن المبدأ قد بقي كما هو، ونحن نتخبط في الخطأ، فلن يكون هناك ما نرجع إليه، لنسترد أنفسنا. لكننا حين نعود من الخطأ، نعود بمعرفة الحقيقة (truth)، وهو يعلمنا من أجل أن نعرف الحقيقة، لأنه المبتدأ وهو أيضاً يتحدّث إلينا، هكذا يؤسّس للتعليم والتعرف والعودة معاً. ويوسّعنا القول إن التعليم يردم الهوية المسيحية التي تفتتح بين الكلمة الأبدية والصوت الزمني. فهو يرتقي بالزمن ويحركه باتجاه الأبدية.

هذه هي الحركة التي تسردها الكتب التسعة الأولى من «الاعترافات»، وبهذا المعنى يكمل السرد فعلًا خط الرولة الذي تستعجب طرّف إمكانية في الكتاب الثاني، حيث يشهد هذا الكتاب على كون جانبيّة أبدية الكلمة، التي تحسّ بها التجربة الزمنية، لم تأت لتعمر القصر، الذي ما زال زمناً، في تفكر متحرر من قيود الزمان. وبهذا الصدد فإن هيبية مسعى الانجذاب الأفلوطيني، الذي يرويه الكتاب السابع، أمر حديّ. لا القلب الذي يسرده الكتاب الثامن، ولا انجذاب أوستها (Ostia) الذي يسم أوج السرد في الكتاب التاسع، بقصصان الشريط الزمني للروح. فهاتان التجريقتان النهائيان لا تضعان حداً إلا للتجوال، وهو الصورة المساقطة من روح الانتشار لكن هذا يتم للإبهاء بوجود ارتحال يرسل الروح مرة أخرى في مسالك الزمن. والارتحال والقصر يقومان على اقتراب الزمن من الأبدية، الذي لا يقضي على الاختلاف بينهما، بل إن يتوقف عن الإسهام فيه. وهذا هو السبب الذي يجعل أوغسطين يسخر من طيش أولئك الذين ينسبون له إرادة متجددة في لحظة الخلق وحين يقارن الطريقة التي تتلوها بها أفكارهم وتعود، بالفعل «الثابت» لمن يصفي للكلمة الإلهية (١٣:١٠) ويشير إلى هذا الثبات، المشابه لثبات الحاضر الأبدى، فقط ليكرر الاختلاف بين الزمن والأبدية. «لكن لو أنّ عقولهم استوتقت وبقيت ثابتة (et paululum stet) لكأنّ قد بقيت برهة، ولكأنّ، في تلك اللحظة الواجزة، قد ألمّت بهاء الأبدية الباقي أبداً

محاولة الإجابة



أسئلة الواقع

دراسة في نقد عبد المحسن طه بدر

خيري دومة*

لم يكن عبد المحسن طه بدر (١٩٣٢-١٩٩٠) مجرد ناقد أدبي، يقرأ الكتب ويستعرض النظريات الأدبية، ثم يقدم لقرائه خلاصة تحليلاته وآرائه، بل كان قبل هذا - وهنا مناط تميزه - صاحب موقف واضح وبسيط، مفرط أحياناً في وضوحه وبساطته. لا يحفل بما يلقي إليه من الغرب أو الشرق، وإنما يهتم غاية الاهتمام بأن يجتهد في فهم واقعه، وأن يكون مفهوماً لقرائه العاديين، ومؤثراً فيهم، ومقنعاً لهم. قد يختلف الناس حول منجزه النقدي النهائي، وقد يختلفون حول أحكامه القاسية، وحول أدواته النقدية البسيطة شبه التعليمية، حول منهجه النقدي ومدى قدرته على إضاءة النصوص التي يقف عندها، وحول تصنيفاته للرواية العربية، حول كونه ناقدًا اجتماعيًا أو تاريخيًا أو تعبيرياً أو قومياً أو واقعياً أو ماركسياً (وكلها أوصاف أطلقت عليه)..

* ناقد وأكاديمي من مصر

قد يختلف الناس حول هذا كله، لكنهم لن يختلفوا غالباً حول كونه نموذجاً متفرداً للناقد الذي يحرص على تحقيق أعلى درجة من الاتساق بين نقده الأدبي، ومعتقداته النظرية، وحياته المعيشية

لقد بدا لقرائه وزملائه وتلاميذه وكأنه لا يملك شيئاً من معلومات الناقد البراقة؛ فأملتته التي يضر بها في الكتب وفي قاعات الدرس واحدة، بعيدة تماماً عن التجريد، هدفها تعليمي بحت، تعكس حرصاً مبالغاً فيه على الإفهام. نادراً ما يتردد في كلامه اسم ناقد آخر؛ فمنع الكلام واحد وصيغته تعليمية ونهائية وحاسمة. إنه الناقد الذي يستشعر ضخامة مسؤوليته، لا إزاء النقد الأدبي بالمعنى الضيق، بل إزاء مجتمعه وواقعه ووطنه. نوع من المثقف الطليعي الذي يسعى إلى قيادة مجتمعه إلى تغيير مأمول.

وربما كان وراء هذا الصمم والوضوح واليقين الذي تحدث به عبد المحسن طه بدر دائماً، في دروسه وفي كتاباته (١)، عاملان أساسيان:

أولاً: تصور خاص لوظائف الناقد، وفي مقدمتها الوظيفة الاجتماعية والتعليمية، وهي الوظيفة التي تقتضي عنده بالضرورة عدم الانفصال عن قضايا الواقع المباشرة وأسئلته البسيطة. «الاتصال بالواقع» هي كلمة السر في نقده كله كما سنرى: سواء في مسحه التاريخي لنوعين كبيرين من أنواع الأدب العربي الحديث، هما الشعر والرواية، أو في نظريته النقدية، أو في تطبيقاته على نصوص من الأنواع الأدبية المختلفة. إن للأدب - والفن - الجيد عند عبد المحسن بدر وظيفته في فهم الواقع وتغييره، كما أن للنقد الجيد وظيفته في فهم الأدب وتقييمه على هذا الأساس الاجتماعي ذاته.

ثانياً: أساس تاريخي (مستمد من قراءة تفصيلية لتاريخ الأدب والثقافة والمجتمع العربي الحديث). لقد بنى عبد المحسن بدر قناعاته الأساسية على هذا الأساس التاريخي، فحاول أن يتعلم من تجربة من أسماهم «كبار المثقفين» في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، وألا يكرر أخطاءهم: ومن ثم لم يكن من السهل أن يغير قناعاته مع كل صيحة نقدية جديدة: إذ أنها لم تكن مجرد آراء جاهزة استمدها من الآخرين ويسهل أن يغيرها ويستبدل بها أخرى.

ومن المؤكد أن هذا التصور الخاص الثابت لوظيفة الناقد من ناحية، وهذا الوعي التاريخي الحاد بتجربة كبار المثقفين وأخطائهم طوال تاريخنا الحديث من ناحية أخرى، قد أفسدا على عبد المحسن بدر تقييمه النهائي لبعض التيارات الفنية في تاريخ أدبنا الحديث، وجعلا موقفه متصلياً وجارحاً في بعض المواقف وإزاء بعض النصوص، لكنهما منحاه أيضاً قدرة أعلى على الصبر واستيعاب الظواهر الجديدة في إطار رؤية واضحة وثابتة إلى حد بعيد، وهي قدرة قد لا تتوافر للناقد الذي لا يملك مثل هذه الرؤية. وإذا لم نبداً من هذه النقطة، فإننا لن نفهم كثيراً من منجزات نقد عبد المحسن بدر، وكثيراً من مشكلاته أيضاً.

في الصفحات الأخيرة من كتابه «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث» يستفيد سيد البحراوي بقوة من النتائج التي انتقيا إليها أستاذه، حين يردُّ أزمة المنهج في هذا النقد إلى سبب جوهري واحد، هو عدم قدرة النقاد العرب - في مختلف مراحل النقد العربي الحديث، ولأسباب مختلفة - على قراءة أسئلة الواقع العربي ومحاولة استيعابها والإجابة عنها، والاستفراق بدلا من ذلك في الإجابة عن أسئلة واقع آخر (هو الواقع الأوروبي في غالب الأحيان)، وتكرس ذهنية تابعة لا جدوى منها ولا أمل فيها.

ويشير البحراوي إشارات عابرة إلى: «نقاد قلائل رفضوا الانصياع للتبعية وظلوا متمردين، وهؤلاء نسبهم التاريخ، الذي ما زال (رغم ديموقراطية العصر الحديث) تاريخ السلطة»، كما يشير إلى: «عدد من النقاد كفوا عن متابعة أي جديد في ساحة النقد الأوروبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التي وإن حوت تناقضاتها القديمة، فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في النقد التطبيقي، وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المثقف والنص» (٢). ومع أن البحراوي لا يتوقف عند نموذج مما قدمه هؤلاء النقاد، ومع أنه لا يشير في هذا السياق إلى اسم عبد المحسن بدر أو غيره، فإن أي متابع لمشهد النقد العربي في السبعينيات والثمانينيات، لا يملك إلا أن يتذكر هنا اسم عبد المحسن بدر، الذي اشتهر بين زملائه وتلاميذه بحدته في مقاومة بريق الصيحات

الغربية الجديدة وروايتها النقدي الغامض، ويحرصه على ثبات المنهج ويساطته شبه التعليمية.

وتحاول هذه الورقة أن تتخذ من عبد المحسن طه بدر نموذجاً لهؤلاء النقاد العرب المحدثين القلائل، الذين حاولوا الانطلاق من أسئلة الواقع؛ لتري ما الذي استطاع هؤلاء النقاد تحقيقه، وما الذي فشوا في تحقيقه، ولماذا، وما الذي بقي من عملهم لتفيد منه حركة النقد العربي في وقتنا الراهن.

وقد يكون من الضروري إلقاء الضوء أولاً على المقصود بـ«أسئلة الواقع». لقد بات من المعروف أن العالم العربي - مجتمعه، وثقافته، وأدبه، ونقده - إلخ - قد تنازعه طوال

تاريخه الحديث، ولا يزال يتنازعه تياران أساسيان: أحدهما يجتهد للعثور على حلول لمشكلات الحاضر في ما قدمته الحضارة العربية الإسلامية القديمة التي كانت متفوقة، والأخر يسعى لاقتناص الحلول واستيرادها من الحضارة الغربية الحديثة التي لا تزال متفوقة. وفي أتون الصراع بين هذين التيارين الفئويين لم يفرغ أحد لفهم الواقع الموضوعي للمجتمع العربي الحديث.

من المؤكد أن التيارين كليهما كانا يسميان لفهم هذا الواقع وتغييره والنهوض به، لكن ما حدث - من وجهة نظر عبد المحسن بدر - أنه قد تمت التضحية بهذا الواقع أو الاستعلاء عليه، مرةً لصالح الحضارة العربية الإسلامية (في التيار الأول) ومرةً لصالح الحضارة الغربية (في التيار

الثاني). وهكذا اجتهد المثقفون في الإجابة عن أسئلة مزيفة؛ لأنها ليست أسئلة واقعهم الحاضر، بقدر ما هي أسئلة واقع غريب عنهم زماناً ومكاناً. ومن الغريب أن هؤلاء المثقفين كانوا يلحون على فرض الأسئلة والأجوبة على واقعهم الذي لم يفهمهم ولم يتواصل معهم، مما زاد من اتساع الشقة بينهم وبين هذا الواقع. فاصطدما به واستقلوا عليه وغرقوا في تشاؤمهم ومشكلاتهم الذاتية (٣). كان من الطبيعي والحالة هذه أن يتركز عمل عبد المحسن طه بدر على التاريخ الأدبي، في سياق من التاريخ الاجتماعي العام، في محاولة لفهم العوامل الحاكمة

لحركة التاريخ العربي الحديث، ومن ثم العوامل المؤثرة في التاريخ الأدبي.

والحق أنك لا يمكن أن تفصل عمل عبد المحسن بدر الناقد عن عمل عبد المحسن بدر المؤرخ، كما لا يمكنك أن تفصل نقده للأدب عن نقده للنقد؛ وذلك لسبب أساسي: أن كبار الأدباء الذين درسهم كانوا هم أنفسهم كبار النقاد والمثقفين، خاصة في جيل طه حسين والعقاد والمازني. إلخ، وهو الجيل الذي انخرط في علاقة مركبة مع الثقافة الأوروبية، كما أنه الجيل الذي حاول أن يبلور أشكالاً للأدب ومناهج للنقد في ثقافتنا العربية الحديثة. في تأريخه للأدب العربي الحديث شعرنا (في رسالة

الماجستير) برواية (في رسالة الدكتوراه)، وبعد أن فرغ من صياغة تصوره للموظيفة الأساسية للأدب والناقد والمثقف، رؤية الواقع وتقييمه والحكم عليه وتوجيهه، ولما لاحظ أن أدبنا ونقدنا وثقافتنا لم تفلح في الاتصال الحقيقي بواقعها، كان عمله كله منصّباً على البحث عن إجابة لهذا السؤال: ما الذي أعاق أدباءنا ونقادنا عن رؤية واقعهم بشكل موضوعي؟ وكان البحث التاريخي هو طريقه للإجابة عن هذا السؤال.

ولا شك أن عبد المحسن بدر في هذه المرحلة التأسيسية من عمله، كان يبني على مبادئ المنهج التاريخي كما تعلمها من أساتذته: طه حسين، ومحمد مندور، وشوقي ضيف وعبد العزيز الأهواني. ولم يكن مستغرباً ولا مستهجناً أن يبدأ

رسالته في تاريخ الشعر والرواية، بمهاد تاريخي مطوّل، وأن يبدأ كل فصل من فصول الرسالة بعد ذلك بمقدمات من قبيل (العوامل المؤثرة - عوامل ظهور الرواية - الظروف التي أحاطت بمثلها - الظروف التي أحاطت بمثلها - الظروف التي أحاطت بمثلها وأثرها على نفسياتهم وتفكيرهم وأدبهم. إلخ).

وكلها عناوين تشي بنزوع تاريخي وبيوجرافي سائد. ويرتبط هذا النزوع التاريخي عنده بفكرة تسري في عمله كله، هي فكرة «التطور». يقول في مقدمة تطور الرواية العربية: «ولما كنت من عنوان رسالتي معترفاً بأن الفن والأدب ظاهرة متطورة تؤثر وتتأثر بالمحيط الذي تعيش

**اجتهد المثقفون
في الإجابة عن
أسئلة مزيفة؛
لأنها ليست
أسئلة واقعهم
الحاضر، بقدر
ما هي أسئلة
واقع غريب
عنهم زماناً
ومكاناً**

فيه، وهو بهذا ليس ظاهرة جامدة وثابتة ولكنها ظاهرة دائمة النمو والحركة والتشكل والتغير تستجيب في حركتها لظروف بيئتها، لذلك كان من الضروري أن أكون لنفسى إحساساً واضحاً عن العوامل التي أثرت في تطور حركتنا الأدبية والفكرية» (٤). لقد كان الغرض إذن من هذه المقدمات التاريخية الكثيرة والطويلة، أن يبني الناقد الشاب لنفسه أولاً، تصوراً واضحاً عن اتجاه التطور العام ودلائله وقوانينه في الواقع العربي الحديث، أو في البيئة العربية الحديثة، باعتبار أن تطور الواقع أو البيئة هو أساس التطور الثقافي والفني الذي يدرسه الناقد.

ويقدر ما أصبحنا ننظر الآن إلى مثل هذه المقدمات، التي تحتل مساحة كبيرة من كتابي عبد المحسن عن الشعر والرواية، بصفتها ترحالاً بعيداً لا طائل تحته، فإنها كانت بالنسبة له الأساس الذي بذل فيه جهداً كبيراً، ثم بنى عليه واستخلص منه مبادئ ثابتة، ظلت معه حتى النهاية كما سئرى.

ثلاثة مصطلحات في نقد عبد المحسن بدر لها سحر خاص، تتردد كثيراً في كتبه، ويتم بناء عليها تقييم الأدباء وأعمالهم، ويصعب فهم تطورات منهجه النقدي دون إدراك العلاقات المتشابكة والمتغيرة فيما بين هذه المصطلحات الثلاثة، وهي حسب ترتيب ظهورها في نقده، التطور، الواقع، الرؤية.

التطور (٤) هي الكلمة الأقدم التي ورثها عن أساتذته، يتردد صداها في عناوين كتبه ومقالاته، بدءاً من رسالة الماجستير بعنوان: «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث» ١٩٥٧، إلى رسالة الدكتوراه بعنوان: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» ١٩٦٣، إلى محاضراته لطلبة جامعة بيروت العربية بعنوان «تطور النقد العربي الحديث» ١٩٦٨ إلى مقالاته الشهيرة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث» ١٩٧٨. هذا فضلاً عن أنها كانت الأساس الذي بنى عليه خطة العمل في كل دراسته الأخرى.

لقد بدت الكلمة في بحثه عن «تطور الشعر» مجرد جزء من الميراث المثالي لأساتذته (وخاصة شوقي ضيف)، الذي لا يذكر عبد المحسن كتابه، التطور والتجديد في الشعر

الأموي» ضمن قائمة المراجع، وإن أشار إليه عرضاً في متن الكتاب (٥). وجاء تطور الأدب هنا مقترناً بما كان يسمى تطور «الحياة» (٦)، لكن الكلمة ما لبثت أن اقتصرت فيما بعد بكلمة «البيئة»، ثم كلمة «الواقع»، فاكستت بظلال ماركسية وقومية، وأصبح تطور الأدب مقترناً بما يسمى تطور «الواقع».

ومع أن صيغة التطور - وخاصة في كتابيه عن تطوير الشعر وتطور الرواية، وفي مقالته عن حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث - كانت تسير على وجه العموم، وكما رسمها في مقدمة «تطور الشعر»، من «مظاهر التطور في الحياة المصرية الحديثة في مختلف مجالاتها من سياسية واجتماعية وفكرية وأدبية»، إلى «أثر ذلك كله على موقف الشاعر من الحياة»، إلى «تأثير هذا الموقف على مضمون الشعر»، ثم إلى «تطور صياغته التي اعتبرنا تطورها متصلة بتطور المضمون ونابهاً منه» (٧) أي من الواقع المادي، إلى الوعي، إلى الفن مضموناً وشكلاً - مع ذلك، فإن موقف الأدب أو رؤيته فيما بعد - وخاصة في كتب حول الأدب والواقع، والروائي والأرض، ونجيب محفوظ - بدت وكأنها تحتل المكان الأول الذي تبدأ منه حركة التطور: فالواقع يبدو وكأن لا وجود له إلا عبر «إحساس» الأدب به، أو «موقف» منه، أو «رؤيته» له. وقد اقترن التطور عند عبد المحسن بالتقدم أو بالتجديد في معظم الأحوال، وبدا قيمة موجبة في حد ذاته، فهو يتصاعد عادة من الأدنى إلى الأعلى، سواء كان ذلك على مستوى نوع أدبي معين (كالرواية التي تتطور، في كتاب «تطور الرواية» من الرواية التعليمية بدرجتها، إلى رواية التسلية والترفيه، إلى الرواية التحليلية، إلى رواية الترجمة الذاتية، مع ملاحظة وجود درجتان من التطور داخل كل نوع من هذه الأنواع الفرعية) أو كان ذلك في معالجة موضوع معين (كموضوع الأرض أو القرية في كتاب «الروائي والأرض») أو كان ذلك على مستوى إنتاج أدبي معين (كنجيب محفوظ الذي يمر إنتاجه، في كتاب «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، بأطوار متصاعدة من العلاقة مع الواقع.

ربما كانت فكرة التطور مجرد حيلة تصنيفية سهلة

ومقبولة استخدمها عبد المحسن كما استخدمها أساتذته من مؤرخي الأدب، دون أن يكون وراءها هذا العمق الأيديولوجي سواء المرتبط بالماركسية، أو المرتبط بالوعي القومي أو الناصري كما لاحظ جابر عصفور مرة في قراءته لكتاب تطور الشعر^(٨)، لكن الشيء المؤكد أن التطور كان عند عبد المحسن قيمة موجبة، فمجرد كون الكاتب متطوراً يمنحه امتيازاً خاصاً. حتى في التعليق على مجموعة قصصية واحدة لكاتب شاب (فاروق منيب مثلاً) يقسم الناقد الشاب (عبد المحسن بدر) قصص الكاتب إلى مراحل فنية متتالية متطورة، تعبر عن مراحل نفسية متتالية متطورة مر بها الكاتب. وليس أدل على القيمة الموجبة التي ينطوي عليها التطور، من هذه العبارة التي يختم بها الناقد تعليقه على مجموعة فاروق منيب «الديك

الأحمر»، يقول: «وأخيراً فإن أملنا في فاروق كبير، وذلك أولاً لأنه كاتب يعبر عن جيلنا، وثانياً لأنه يحاول هذا التعبير مخلصاً، فهو لا يلجأ إلى الشعارات ولا إلى اللهجة الخطابية ولا إلى الإثارة، وثالثاً لأنه كاتب متطور يتجه إلى الأفضل بطريقة مستمرة متصلة، وهذا المعنى الأخير يؤكد ثقتنا فيه ويجعلنا ننظر في أمل ولهفة إلى إنتاجه المقبل»^(٩).

وما من شك أن تحول مبدأ التطور إلى هاجس ملح يوجه كل تصنيفات الناقد على هذا النحو، قد أحدث نوعاً من الارتباك الذي ترك أثراً سلبياً على عمله: إذ كثيراً ما واجه أعمالا لا تستقيم مع تصنيفاته التطورية، فلجأ إلى حلول استثنائية، وخاصة حين يتعارض التطور الفني مع التطور التاريخي. حدث هذا في تطور الشعر وفي تطور الرواية، يقول في مقدمة تطور الرواية: «واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي: لأنني مادمت أؤمن بالتطور فلا يمكنني أن أغفل تأثير الزمن في تطور الرواية، ولما كان هذا التطور لا يظهر إلا منعكساً على موضوع الرواية والأسلوب الذي اتبعه مؤلفها في كتابتها كان لا بد للباحث من قياس هذا التطور على ضوء المقاييس النقدية، ولذلك حاولت في تقسيم البحث وفي طريقة معالجته الجمع بين هذين

العنصرين، ووجدت أن الجمع بينهما لا يتعارض مع واقع تطور الرواية العربية في مصر إلا في حالات نادرة حاولت تبريرها»^(١٠). ولابد للفارئ أن يلتفت في هذا النص إلى مجموعة من الأشياء: فالنطور مبدأ منهجي ينطلق منه الناقد ومسلمة «إيمانية» ولا يمكن إغفالها، وكل ما يمكن أن يفعله إذا حدثت تعارضات أن «يحاول تبريرها». كما أن هذه من المرات النادرة التي يستخدم فيها عبد المحسن مصطلح «الانعكاس» في سياق شبه ماركسي.

ومن المهم أن نلاحظ أيضاً أن مبدأ التطور في كتاب تطور الشعر، لم يكن قد وصل إلى مرتبة المسلمة الإيمانية التي وصل إليها في تطور الرواية وما بعدها، ولم يكن من ثم قد اكتسب خلالاً ماركسياً؛ وهذا يعني أن تغيرات كبيرة وواضحة - وإن لم تكن حاسمة - قد وقعت في قناعات

عبد المحسن وفهمه للمصطلحات، بين كتابه عن تطور الشعر ١٩٥٧، وكتابته عن تطور الرواية ١٩٦٢، وهي تغيرات ائقرت باستخدمه المصطلح اللأني. الواقع والواقعية.

حتى أنهى عبد المحسن بدر رسالة الماجستير لم يكن لمصطلح الواقع والواقعية أي حضور في نقده، وحين نبأ عن المصطلح في كتاب «تطور الشعر» لن نعثر عليه سوى مرة واحدة، في إشارة هامشية مرتبطة باستخدام هيكل للعمامية في رواية «زينب». يقول: «وكما بدأ الأدب يتخلص من الاعتماد على الأدب العربي القديم ليعبر عن واقعه، كذلك تخلصت الأساليب من الاعتماد على الصبغة العربية القديمة لتكون أكثر سهولة وطواعية وملامة للتعبير عن الواقع، بل لشدة ارتباطها بالواقع. وتظهر هذه المحاولة في استخدام هيكل للغة العامية كأداة للحوار في قصة «زينب»^(١١). وكانت الكلمة المستخدمة دائماً بدلاً من كلمة الواقع - في كتاب تطور الشعر - هي كلمة «الحياة» كما لاحظنا من قبل.

وبدأ من عام ١٩٥٦ ظهرت كلمة الواقع في مقالة «الأدب والتجربة»، ثم احتلت الكلمة في عام ١٩٥٨ مكانها في عنوان مقاله «نحو أدب واقعي مخلص»، وهو عنوان يصل قدره واضحاً من التبني لحكم الواقعية الصاعدة، وهو

مبدأ التطور هاجس ملح يواجه كل تصنيفات الناقد

سليماً: لأن هذه الروايات تنكبت طريق الواقعية، وعادت إلى تضخيم الذات على حساب الموضوع. الأثر الإيجابي الوحيد الذي يسجله عبد المحسن لهذه التحولات يتعلق بنوعية الاقتراب الجديد من الواقع، يقول: «الأثر الإيجابي هو أن الناس نظروا إلى الواقع بتفحص أكثر، النزعة التشكيكية جعلت الوعي بالغ الشدة ويجب إعادة النظر في كل مسلمة، ويجب ألا يؤخذ أي أمر على أنه مفروغ منه...» (١٢)

ولعل هذا يفسر أيضاً لماذا لم يكمل عبد المحسن مشروعه عن نجيب محفوظ. لقد ظهر كتاب «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة» عام ١٩٧٨ (١٣)، وكان واضحاً من غلاف الكتاب في طبعته الأولى، أنه يمثل جزءاً من مشروع لدراسة كل روايات نجيب محفوظ، غير أن القراء فوجئوا بأن الطباعات التالية للكتاب جعلت الكتاب مكتملاً في ذاته وتغلت عن إكمال المشروع (١٤). لقد انتهى رصد التطور في الجزء الأول من الكتاب عند روايات محفوظ الواقعية، النقدية، وكان الجزء الثاني استكمالاً ضرورياً لمشروع عبد المحسن، لأنه سيؤيد الفصل الاستهلالي العميق الذي رصد فيه الجذور العامة الثابتة في رؤية نجيب محفوظ، وهي الجذور المستمدة في معظمها من رواياته الميتافيزيقية في الستينيات، لكن عبد المحسن لم يكتب هذا الجزء وأغلق الكتاب عند جزئه الأول، فهل كان ذلك لأن روايات محفوظ الميتافيزيقية غير الواقعية في الستينيات لا تستحق الجهد المبذول في دراستها؟ أم لأنها كانت تستعص الناقد من جديد أمام مآزق التطور الصاعد؟

في كتاب تطور الرواية حلت كلمة «الواقع» تماماً محل كلمة «الحياة» التي كانت سائدة في كتاب تطور الشعر، وهو أمر يرتبط بصعود المد القومي وما صاحبه من صعود دعوة الواقعية في الخمسينيات كما ذكرت من قبل، لكنه يرتبط كذلك بطبيعة النوع الروائي ونشأته وتقاليدته، كما عرفها عبد المحسن عند النقاد الإنجليز، وخاصة إيان واط وأرنولد كثل، وهما الناقدان اللذان استند إليهما في دراسة الرواية الفنية وعوامل ظهورها: فالرواية عند كثل «نثر روائي واقعي كامل في ذاته وله طول معين»، وأهم ما يميز الرواية عند واط هو هذه «النظرة الواقعية». ويستخلص

ما يؤكد مرة أخرى أن تغيراً كبيراً قد وقع، في فهم عبد المحسن لمصطلحاته وتداعياتها خلال فترة الإعداد لدراسته عن تطور الرواية، ومن المرجح أنه تغير يرتبط بصعود المد القومي الذي ارتبط به حلم عبد المحسن، وإن لم يتوقف أبداً عن نقده وتقويمه. لقد أصبحت كلمة الواقع - بالإضافة إلى كلمة التطور - قاسماً مشتركاً في كل ما يكتبه: ذلك أن «الاقتراب» من الواقع «والإحساس» به «ورؤيته» تمثل الغاية التي يسعى إليها التطور الطبيعي: فالنوع الأدبي - خاصة الرواية - يتطور ويتقدم وتتخلق تقاليده الفنية كلما اقترب من الواقع (تطور الرواية)، ورؤى الكتاب تتقدم وتتصاعد في تطورها كلما اقتربت من الواقع، فتبدأ من الرؤية الرومانسية البعيدة عن الواقع، وتنقل إلى الرؤية الفكرية المثالية المفروضة على الواقع، ثم تتقدم خطوة أخرى نحو الواقعية، إلى أن تصل إلى الرؤية الواقعية في نهاية المطاف (الروائي والأرض): وأعمال الكاتب الواحد تتطور وتكتسب قيمتها الفنية كلما اقتربت من الواقع واتصلت به (نجيب محفوظ: الرؤية والأداة).

وهكذا يتطور الفن صاعداً حتى يصل إلى الواقعية، أما إذا تخطى الواقعية بأي معنى، فإن هذا سيصبح في نظر عبد المحسن أقرب إلى الارتداد: ولعل هذا يفسر لماذا توقف عبد المحسن في دراساته للرواية عند حدود الواقعية: فقد ظل طوال السنوات العشر الأخيرة من حياته يقرأ الرواية المعاصرة، رواية ما بعد الواقعية، ويتابعها ويسعى لكتابة دراسة عنها، ولكنه ظل متردداً جداً إزاء هذه الخطوة، إلى أن قدم محاضرة تذكارية في ذكرى عبد العزيز الأهلاني عام ١٩٨٧ بعنوان «الرواية العربية المعاصرة» (وهي المحاضرة التي لم يتخذ عبد المحسن قراراً بتحويلها إلى بحث منشور، لكن نصها نشر كما هو، ونقلاً عن النص الصوتي المسجل، بما يتضمنه من ارتجال، وذلك بعد وفاته بثلاث سنوات، ضمن كتاب «دراسات في تطور الأدب العربي الحديث»). ومع أن هذه المحاضرة توقفت عند حدود الرصد والتصنيف، ورسم الخطوط العامة لما حدث من تحولات في الرواية المصرية بعد ١٩٦٧ - فإن الموقف النهائي لعبد المحسن من هذه التحولات كان

عبد المحسن من هذا أن «الأسس التي تفرق بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الفنية التي سبقتها، تنحصر في أن الرواية الفنية تتجه إلى الواقع، في الوقت الذي تتجه فيه الأشكال الأخرى إلى خلق عالم قائم على الوهم والإسراف في الخيال» (١٥). إن ما يميز «الرواية الفنية» عما أسماه «رواية التسلية والترفيه» (المقابل العربي للرومانس) هو هذا «الحس الواقعي» أو «محاولة الارتباط بواقع المجتمع».

وكما كانت كلمة التطور هاجساً ملحاحاً في نقد عبد المحسن بدر كانت كلمة الواقع، «الواقع» و«الارتباط بالواقع» و«الحس الواقعي» و«الاقتراب من الواقع».. صيغ تتكرر كثيراً في كتاب تطور الرواية. ومع أنه يميز بوضوح

بين صفة «واقعي» التي توصف بها الرواية الفنية، وبين الواقعية التي هي مذهب أدبي محدد، ويشير إلى أنه يستخدم كلمة واقعي هنا «بمعنى عام يتلخص في الاتصال بالحياة الواقعية.. وبعيداً عن أي تداع يثيره مذهب أدبي محدد» (١٦) - مع ذلك، فإنه في موضع آخر من الكتاب، سلاحظ العلاقة المثيرة بين الرواية (بما هي نوع أدبي) والواقعية (بما هي مذهب أدبي) يقول: «مالفن الروائي لم يتأثر كثيراً بالرومانسية، لأنه بطبيعته فن موضوعي لا يستفيد كثيراً من النزعات الذاتية والعاطفية المسرفة. صحيح أن الرومانسية ثارت على القواعد، وصحيح أنها ساعدت على ظهور أشكال من الرواية التحليلية والسيكولوجية والتاريخية والعاطفية، لكن دورها اقتصر على

التمهيد لظهور الرواية الواقعية، التي ينظر إليها كثير من الباحثين باعتبارها الممثل الحقيقي الأصيل للرواية الفنية» (١٧). كان من الطبيعي إذن أن يجد عبد المحسن بدر في الرواية نوعه الأدبي المفضل الذي يتجاوب بطبيعته مع مبادئه المنهجية، فيصرف معظم جهده في دراستها

ويقدر ما يعكس هذا الحس الواقعي الملازم للرواية منطلقها الخاص الجديد في إدراك العالم، فإنه يعني عند عبد المحسن بدر مزيداً من المهارة الفنية، مزيداً من

التماسك والبناء العضوي والمعقولية. مع الرواية الفنية/ الواقعية «أصبح البناء عضوياً متكاملًا، تؤدي كل جزئية فيه بالضرورة إلى الجزئية التي تليها، ولم تعد نهاية الرواية تمثل عجز الكاتب أو سأمه من الاستمرار في تقديم العجيب والغريب، ولكنها أصبحت تمثل نهاية إحساس الكاتب واكتماله».. (١٨)، ويستطيع الباحث - كما يقول عبد المحسن بعد ذلك بسنوات في مقالة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث» - أن يلمح (في الرواية الواقعية) قدرًا أكبر من الصس الواقعي يؤدي إلى مهارة فنية متزايدة» (١٩). الصس الواقعي إذن لم يعد قيمة إيجابية بسبب مضمونه ودوره الثوري المكاشف فقط، بل أصبح قيمة إيجابية كذلك لأنه يؤدي إلى مزيد من إحكام الصياغة والشكل، فيعني في النهاية مهارة فنية متزايدة.

والحق أن هذه المهارة الفنية المتزايدة لم تكن في رأي عبد المحسن، وليدة مجرد «الاتصال بالواقع» في ذاته، أو مجرد «الاقتراب من الواقع»، وإنما كانت وليدة ما سماه «التجربة»، أو ما سماه في تطور الرواية «إحساس الأديب» أو «انفعاله» بالواقع، وهو المصطلح نفسه الذي أصبح فيما بعد «روية» الأديب للواقع.

لم يصغ عبد المحسن مصطلح «الرؤية» صياغة نهائية إلا في أواخر الستينيات، حين كان يعد لكتابه «الروائي والأرض» و«حول الأديب والواقع»، غير أن لهذا المصطلح جذورًا قديمة ويعودة في نقده، أهمها استخدامه الباكركلمات

من قبيل: «تعبير» و«إحساس» و«انفعال»، و«تجربة»، و«مطلص» و«صادق»، و«عميق».. إلخ، بكل تداعياتها التعبيرية، وكلها كلمات ظلت معه حتى النهاية. وكان نص تعريفه للأديب، الذي استمع إليه كل من جلسوا أمامه في قاعات الدرس خلال السبعينيات والثمانينيات، دالا في هذا السياق، خاصة إذا عرفنا أن كلامه الشفاهي في المحاضرات لم يكن يختلف كثيراً عن كلامه المكتوب في الأبحاث الأكاديمية. كان تعريفه للأديب كما يلي: «الأديب تعبير بالكلمة عن تجربة إنسانية صادقة وعميقة».

المهارة الفنية المتزايدة لم تكن في رأي عبد المحسن، وليدة مجرد الاتصال بالواقع، في ذاته، أو مجرد الاقتراب من الواقع

يبعد أننا سنخطئ التقدير إذا لم نفهم السياقات التي استخدم فيها الناقد هذه الكلمات، صحيح أنها كلمات مقترنة بنظرية التعبير، وصحيح أنها وليدة إعجاب مبكر بالرومانتيكيين ومنجزهم في نظرية الفن، وربما كانت وليدة «رواسب منسرية من ترجمة سامي الدروبي لكل من كروتشه وبرجسون» كما يلاحظ جابر عصفور (٢٠). كل هذا صحيح ومنطقي؛ لأن منجز الرومانتيكيين في نظرية الفن كان - كما يقول أبرامز - نقطة فارقة بين النقد التقليدي والنقد الحديث بمختلف اتجاهاته، بما في ذلك النقد الذي يعترف بأنه ضد الرومانتيكية (٢١) (كنقد عبد المحسن). لكن الصحيح أيضاً والفريد، أن استخدام عبد المحسن لهذه الكلمات جاء دائماً في سياق الدفاع عن الواقعية وفنياتها، وهو ما أدى - من ناحية - إلى قدر من التخلص من الحمولة التعبيرية لهذه الكلمات، وأدى من ناحية أخرى إلى تحويل في الصيغة الواقعية المطروحة، وتحويلها إلى صيغة مهيمنة خاصة بعبد المحسن بدر.

لقد دخلت كلمات «التجربة» و «التعبير» و «الانفعال» و «الإحساس» إلى معجم عبد المحسن بدر النقدي، في الوقت نفسه الذي دخلت فيه كلمة «الواقع» و «الواقعية»، واندمجت هذه الاصطلاحات جميعاً في سياق محاولة الإجابة عن السؤال الكبير: إذا كانت وظيفة الأدب والفن هي رؤية الواقع والتعبير عنه، فما الذي أعاق كتابنا ونقادنا ومتفقينا عن رؤية واقعهم؟

في مجموعة المقالات التي نشرها أواخر الخمسينيات، ووضعها بعد ذلك في كتابه «حول الأدب والواقع»، يطرح عبد المحسن دعوته لأن يكون العمل الأدبي نتاجاً لتجربة شعورية، صحيح أنه لا يستخدم صفة «شعورية»، هذه، وإنما يستخدم بدلا منها صفة «إنسانية»، ولكن حين يشرح مفهومه للتجربة لن يتردد في استخدام كلمتي «الشعور» و «الإحساس»، إذ يقول في مقالة «الأدب والتجربة» ١٩٥٦: «...الأدب رحب رحابة الحياة الإنسانية نفسها.. ولكن ليس معنى هذا أن يسجل الفنان لوحات الحياة تسجيلاً واقعياً مباشراً ليصبح فنّاناً، محتجاً بأن هذه هي الصورة الواقعية للحياة.. فما من شك في أن هذا تسجيل مباشر صادق ولكنه يخلو من الروح، ولكي يأخذ وضع من

الأوضاع معنى التجربة، فلا بد أن يكون منفرداً بدلالة خاصة أو إحساس خاص يعطى له لوئاً خاصاً في نفس الأديب أو الفنان، بحيث يمكن انتزاعه من الحياة ليصير خبرة خاصة للفنان، أو تجربة. ومن الضروري والحالة هذه أن تكون التفاصيل التي يختارها الفنان في تجربته هي التفاصيل التي تساعد على إبراز هذا اللون الخاص أو هذا الشعور الخاص الذي أحسه الفنان تجاه هذا الموقف أو ذلك من مواقف الحياة، بحيث يكون هذا الشعور هو السلك الخفي الذي يربط كل أجزاء العمل الفني أو الحركة الدينامية التي تبعث الروح في كل أجزائه» (٢١)

التجربة إذن هي مصدر الروح في العمل الفني، وهي التي تحول العلاقة مع الواقع إلى فن، أو قل إنها هي التي ستحمي الواقعية من طغيان السطحية والدعاية وأدب المناسبات الثورية، وهو الأدب الخطابى التعليمي الذي وقف عبد المحسن ضده على الدوام، حتى لو ادعى الواقعية والثورية. يقول في مقالة «شعر المناسبات في أدبنا المعاصر» ١٩٥٨: «إن أحياناً لا يستطيع أن ينكر أن الفنان في عرضه لتجربته كإنسان يعي طبيعة مجتمعه وظروفه، لابد أن يكون له هدف يسعى إليه، ولكننا ننكر أن يكون هدف الشاعر مقدماً على طبيعة إدراكه لفنّه، وإمكانيات هذا الفن، وإلا كانت النتيجة الطبيعية أن يفقد وظيفته كشاعر، وتأثيره كمصنف في نفس الوقت. والشاعر الذي يرضى بأن تختار له الجماعة موضوع انفعاله، والزوايا التي ينظر منها إلى موضوعه، يكون قد ضحى في الوقت نفسه بحريته» (٢٢)، ويقول في مقالة «الشعر العربي والتجربة الإنسانية» ١٩٥٦: «وبينما كنا نأمل أن يصل الاتجاه الجديد (المقصود اتجاه الشعر الحر في بداياته) بالشعر العربي إلى مرحلة التحرر الكامل، والتعبير الحر عن الواقع الإنساني مثلاً في تجربة حقيقية، أصبح هذا الاتجاه نفسه عرضة للانطواء في التيار الجديد الذي أخذ يفرض على الشعر الجديد قبل أن يكتمل تحرره، مفاهيم الاشتراكية والكفاح» (٢٣)

بعد ذلك، وبدءاً من تطور الرواية، ستقرأ عن إحساس الأديب وانفعاله كلما قرأنا عن الواقع: «فالمجال الأدبي برمته «يرتكز على تعبير الفرد عما يحسه إزاء الواقع» (٢٤)، وأهم

العوامل المؤثرة على كتاب رواية التسلية والترفيه «أن رواياتهم لم تكن تعبر عن إحساس، أو انفعال خاص يريد الكاتب إبرازه وتصويره، وكانت رواياتهم والحالة هذه لا تحمل تصويراً لمشاكل مجتمعهم..» (٢٥). أما الرواية الفنية فغابها «التعبير عن إحساس الأديب بالعالم الذي يحيط به، وهو لذلك لا يعتمد على الإيهام بقدر ما يتجه إلى الواقع» (٢٦). بعكس رواية التسلية والترفيه التي «لا تحاول الكشف عن إحساس خاص للأديب ؛ وهي لذلك تفقد الحممة والسببية، فتخلو من الرابطة التي تربط بين أحداثها، ومن المحور الذي تدور حوله الأحداث، وتصبح مجرد معرض للشاذ وغير المتوقع وتفقد الرابطة العضوية التي تجعل منها بناءً متماسكاً..» (٢٧)

وهكذا تحوّل التجربة، أو التعبير عن إحساس الأديب الخاص إزاء الواقع، إلى ضمانة لفنية العمل الأدبي وتماسكه، وتحول الصيغة النقدية لعبد المحسن طه بدر إلى صيغة اجتماعية/تعبيرية، حيث تعلن عن تبين كامل للصيغة الاجتماعية الماركسية في العلاقة بين الفن والمجتمع (٢٨)، بينما تنطوي على إعجاب قوي بالصيغة التعبيرية حول الشكل الفني العضوي الذي ينهض على فاعلية الخيال. (٢٩)

ولكن رغم هذه الإشارات الكثيرة في تطور الرواية، للدور الذي يلعبه إحساس الأديب وانفعاله بالواقع في صياغة الشكل الفني وتماسكه، ورغم الصفحات المطولة التي سطرها عبد المحسن في الحديث عن نفسيات الأدباء وظروفهم ؛ فإن التوازن أو للتفاعل كان لا يزال قائماً بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة: الواقع، وروية الأديب (أو إحساسه)، والعمل الأدبي. أما في «حول الأديب والواقع» و«الروائي والأرض» و«نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، فإن هذا التوازن أو التفاعل قد أخذ يتراجع، حيث برز الاهتمام بـ«الأديب» أو «الروائي» أو «نجيب محفوظ» أو قلّ برز الاهتمام بالفرد المبدع أو الذات المبدعة، على حساب الاهتمام بالواقع أو الموضوع من ناحية، وعلى حساب الاهتمام بالفن أو الأداة أو الشكل من ناحية أخرى. لقد جاء أول استخدام لمصطلح «الرؤية»، في إشارة من هذه الإشارات الكثيرة لإحساس الأديب في كتاب «تطور

الرواية»، حين كان عبد المحسن يتحدث عن رواية طاهر لاشين «حواء بلا آدم». ولاحظ أن الظاهرة التي لم يتخلص منها الكاتب - رغم جودة عمله - أنه لم يستطع في بعض الأحيان أن يبدو موضوعياً في رؤيته للواقع» (٣٠).

أما الصياغة النهائية للمصطلح فقد جاءت كما ذكرت من قبل، في مقدمتي «حول الأديب والواقع» و«الروائي والأرض»، اللذين صدرا في العام نفسه ١٩٧١. وأية مراجعة لكتاب «الروائي والأرض» يمكن أن ترصد مجموعة من الأمور الدالة: أولاً/ تراجع الحديث عن الواقع التاريخي الذي عاش فيه الأديب وكتب رواياته، ثانياً/ انهماك كامل في الدراسة النفسية للعملية الإبداعية ودور الفنان فيها، وتركيز على مسؤوليته الذاتية واختياراته، وإبراز لطيفته كإنسان عادي يتميز بدرجة أعلى من الذكاء والحساسية.. وهو انهماك تعكسه تماماً نوعية المراجع المستخدمة في مقدمة الكتاب، أي المراجع التي تركز على دراسة العملية الإبداعية، وطبيعة الفنان وعمله، والدراسة النفسية للأديب (٣١)، ثالثاً/ رغم الطابع التطبيقي الذي اتسمت به هذه الدراسات، وهو أمر إيجابي كانت الساحة النقدية تفتقر إليه ولا زالت ؛ فإن الطريقة التي درست بها الروايات ظلت ثابتة عند الطريقة نفسها التي استخدمها الناقدين في تطور الرواية، دون استفادة واضحة من منجز الدراسات الأدبية والسردية الأحدث (٣٢)، وهو ما أثر بالضرورة على خصوصية الأدوات النقدية، التي يتناول بها أعمالاً أدبية معاصرة، يفترض أنها أكثر تعقيداً.

ومع كتاب «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، يصل هذا الخلل في التوازن بين أطراف العملية الإبداعية إلى نهايته، إذ يكاد نجيب محفوظ يخرج تماماً من واقعه التاريخي، وتُغلق الدائرة عليه وعلى رواياته، ويُدرس في المنطق، وتتضح هذه الصورة كلما تقدمنا مع فصول الكتاب (٣٣). في كتاب نجيب محفوظ يختفي إلى حد بعيد الحديث عن الظروف التاريخية التي كتب فيها رواياته، أو ما كان عبد المحسن يسميه قبل ذلك «العوامل المؤثرة». هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ورغم تقدم الزمن وتنامي الدراسات السردية ، يزداد إحساس القارئ في هذا الكتاب بالافتقار

إلى بعض الدراسات النقدية الحديثة، التي تضيء للنقاد بعض جوانب العمل الأدبي وتعيّنه على رؤيتها، وبالتالي تظل دراسة شكل الرواية متوقفة هنا أيضاً عند مرحلة «تطور الرواية».

وهكذا كان عبد المحسن بدر يتطور - من غير قصد - في اتجاه التركيز على رؤية الذات المبدعة واختياراتها، على حساب التركيز على الواقع التاريخي للأدباء وأعمالهم، وعلى حساب التركيز على أدواتهم الفنية، التي عدّها عنصراً تابعاً وتأتي في المرتبة الثانية بعد الرؤية؛ فكانت النتيجة أنه اختزلها في ما سماه «اللغة»، ثم همّشها وأرجأ دراستها إلى الفقرات الختامية من كل فصل.

لعل من المفيد الآن أن نتساءل: ما الذي أدى بنقاد اجتماعي من الطراز الأول مثل عبد المحسن بدر، إلى مثل هذا الموقف المتخاضع المرتبك؟ هل هي الرواسب التعبيرية التي لم يقلع الناقد في إحداث طبيعة نهائية معها؟ أم حجاب المعاصرة، منعه من اكتشاف الواقع التاريخي لأعمال وأدباء معاصرين له؟ أم هو الموقف المأزوم المصدوم لكل المثقفين العرب - خاصة القوميين منهم - في أعقاب كارثة ١٩٦٧؟ أم هو التصور الصارم الذي بناه الناقد عن مشكلات الثقافة والمثقفين العرب طوال العصر الحديث، وأبرزها مشكلة العلاقة مع الثقافة الأوروبية، وهو التصور الذي كان عبد المحسن مصراً عليه ومستعزاً للتضحية بكل شيء من أجله، خاصة بعد أن رآه يتكرر حوله بصور مختلفة، تماثلاً كما كان في كل مراحل علاقتنا مع الغرب في العصر الحديث؟

ربما كانت هذه العناصر كلها فاعلة فيما حدث لنقد عبد المحسن بدر بعد ١٩٦٧، لكن العنصر الأخير كان أكثر العناصر حسماً، وما للمفارقة - قد يكون هذا العنصر الأخير: أي تصور عبد المحسن لطبيعة العلاقة مع الغرب، من أهم العناصر الباقية في نقده اليوم وغداً.

جاء تصور عبد المحسن بدر لطبيعة العلاقة، بين المثقفين والأدباء العرب من ناحية والثقافة الغربية من ناحية أخرى، بعد رحلة تأمل ويحث في سياق الإجابة عن السؤال الكبير: ما الذي أعاق أدباءنا ومثقفينا طوال تاريخنا الحديث عن رؤية واقعهم؟ وكان جوهر الإجابة هو:

الخضوع الكامل والتبعية التي انخرط فيها هؤلاء الأدباء والمثقفون في علاقتهم مع التراث العربي أولاً، ثم مع الثقافة الأوروبية بعد ذلك، بحيث يأتي الالتفات إلى واقعهم الاجتماعي الحي - إذا أتى - في مرتبة ثانية.

خلال المرحلة الأولى التي كتب فيها عبد المحسن رسالة الماجستير، لاحظ ما تركته الثقافة الغربية على نفوس الشعراء والنقاد من إحساس بالعزلة والتمزق والقلق والتضام. إلخ. لكن تقييمه النهائي لطبيعة هذه العلاقة وتأثيرها لم يكن ينطوي على إدانة، بل ربما انطوى على قدر من التشجيع والفرح. ولنقرأ ما كتبه في نهاية الفصل الأول من رسالته للماجستير، التي تحولت إلى كتاب «القطور والتجديد في الشعر المصري الحديث»: «أما أثر الإقبال على الأدب الأوروبي فيظهر في الإحساس الفني الصادق بهذا الأدب، مما نتج عنه أن بدأت المحاولات القصصية للكتاب المصريين تكتمل، كما ظهرت في قصة «زينب» لهيكل وكما سيظهر بعد ذلك في العصور التالية، كما بدأ الشعر أيضاً يتخلص من الاعتماد مباشرة على الشعر القديم ويتجه إلى أفاق جديدة» (٣٤). في هذا النص يبدو أثر الثقافة الأجنبية على أدبائنا إيجابياً تماشياً؛ فالرواية تنشأ، والشعر يتخطى عن القديم ويتجه إلى «أفاق جديدة»، كل هذا بفعل الإقبال على الأدب الأوروبي.

أما حين ينتقل عبد المحسن إلى الإيمان بعمدي «التطور» و«الواقعية» أواخر الخمسينيات، في مرحلة الإعداد لكتاب «تطور الرواية»: فإن موقفه هذا سيبتدل تماثلاً؛ ففضلاً عن التمزق والحيرة والقلق الذي تركته هذه الثقافة الأوروبية في نفوس أدبائنا، لاحظ أنها تركت أثريين آخرين خطيرين:

الأول/ «تبعية مطلقة أدت إلى انفصال هؤلاء الأدباء عن واقعهم الفعلي، فهم في رغبتهم في مواجهة واقعهم انتهوا إلى الثورة على التراث العربي القديم، وإلى ضرورة منافسة الحضارة الأوروبية والتفوق عليها، ولكنهم بانفادهم إلى هذه الرغبة انتهوا إلى اتخاذ هذه الحضارة مثلاً أعلى، وأدى هذا بدوره إلى وقوعهم فريسة التبعية المطلقة لهذه الحضارة في كثير من الأحيان، وأصبحت قيمهم ومثلهم لا تنبع من الواقع بقدر ما تحاول فرض قيم الحضارة

الغربية ومثلها عليه، وبذلك أصبح موقفهم متناقضاً محيراً، فهم في الوقت الذي أرادوا أن يعبروا فيه عن هذا الواقع انتھوا إلى الانعزال عنه، وحين أرادوا التخلص من التبعية للتراث العربي وجدوا أنفسهم يقعون في تبعية أخرى للتراث الغربي...» (٣٥)

الثاني / فرض تطور غير طبيعي على الواقع المصري؛ ففي صراع القديم والجديد لإصلاح الواقع المصري، وجد دعاة الجديد «نموذجهم في الحضارة الأوروبية المثقوقة، وجعلوا من هذه الحضارة وقيمها ومثلها نقطة الانطلاق إلى إصلاح الواقع، ولكنهم في اندفاعهم إلى التأثر بهذه الحضارة كانوا كثيرًا ما ينسون الواقع الذي يريدون إصلاحه. مما جعل الكثير من محاولات الإصلاح لا ينبع من التطور الطبيعي للواقع وظروفه، ولكنه كان أشبه بالطمع الذي يستمد صاحبه من مراحل متفوقة للحضارة الغربية ويحاول فرضه على هذا الواقع» (٣٦).

إنه تطور مفروض على الواقع المصري وليس تطوراً طبيعياً، لكن الذي فرضه لم يكن الاستعمار الأوروبي بشكل مباشر، الذي فرضه هم مثقفون وقادة نهضتنا عبر مراحل مختلفة من تاريخنا الحديث، وخاصة في المراحل التي تزايد فيها التدخل الأجنبي. صحيح أن كلام عبد المحسن هنا يتصل بجيل الليبراليين المجددين الذين نشأت الرواية على أيديهم، لكنه يدرك أن طبيعة العلاقة مع الثقافة الغربية لم تتغير في جوهرها طوال تاريخنا الحديث، حتى في سنوات الخمسينيات والستينيات حين كان المد الواقعي في ذروته؛ ومن ثم فقد ظل هذا موقف عبد المحسن بدر من العلاقة مع الثقافة الغربية، صاغه وأعاد صياغته مرات متعددة، وكان لا يفتأ يكرره في كل كتبه، ويرصد ما يتركه في نفوس المثقفين ومواقفهم من تناقضات. يقول في مقدمة كتابه «حول الأدب والواقع»، معدداً العوامل التي تؤدي إلى عجز الأدب عن الإحساس بواقعه: «... كما يعد موقف أبنينا العربي من الثقافة الأجنبية المتفوقة مسؤولاً عن عجزه عن الإحساس العميق بواقعه، فهو لا يتقدم من هذه الثقافة من موقف من يريد استخدام خبرتها ومناهجها كوسائل لإحصاب تجربته، تمنحه قدرة أكبر على تحليل واقعه، ولكنه يتقدم إليها من موقف الخاضع

المستسلم الذي يرغب في تبنيها تبنيًا كاملاً.. ولأن كل حصيلة الفكر الأوروبي معروضة أمام مثقفينا وأبنائنا، فإن كل واحد منهم يختار من هذه الثقافة ما يحلو له ويرى، ومادام فكره وأدبه لا ينبع من معاناة حقيقية لواقعه، ولكنه مستمد من حلول جاهزة لواقع آخر، فهو يستطيع أن يفرض علينا رؤية أي مذهب أدبي يريده، ويمكنه أن يدعي بأنه وجودي أو عبثي كما يحلو له، كما يمكنه أن يكون خليطاً من هذا كله إذا أراد، وعلى مجتمعنا أن يستجيب لهذه الحلول المثالية والجاهزة والمختلطة ولا حكم عليه بالغباء والتخلف» (٣٧)

ومع أن مقدمة كتاب «الروائي والأرض» تنتهي هي الأخرى بخقرة كاملة عن مشكلة العلاقة مع الثقافة الأجنبية، وتأثيرها على رؤية الأديب لواقعه (٣٨)، فإن الصياغة الأخيرة الأكثر نضجاً ووضوحاً جاءت في مقالة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث»، وهي المقالة التي تقدم مسحاً سريعاً وديقاً لتاريخ الأدب العربي الحديث، وتلخص خبرة عبد المحسن العميقة بهذا الأدب: تاريخه، وأنواعه الأدبية، ونقده، وثقافته. في هذه المقالة يتجسّد وعي عبد المحسن بدر أكثر بالتاريخ الاجتماعي لمصر الحديثة، ويربط بوضوح بين موقف المثقفين من الثقافة الغربية، وموقف الطبقة الوسطى التي ينتمون إليها إزاء الاحتلال الأوروبي: «والحقيقة أن البرجوازية العربية تختلف بحكم ظروفها اختلافاً كبيراً عن البرجوازية الأوروبية. لقد كانت خاضعة لأرستقراطية أجنبية هي الأرستقراطية التركية، ثم جمعت إلى هذا الضرع خضوعاً آخر للبرجوازية الأوروبية مما أدى إلى ضعفها وانقسامها وتمزق حركتها، وعدم قدرتها على فرض ثورتها على الواقع وتغيير قيمه بما يتلاءم مع مصالحها.. أما موقفها الثقافي فقد أدى سقوط الحاجز بين مثقفها وبين الثقافة الأوروبية إلى الإقبال والاندفاع نحو هذه الثقافة اندفاعاً كان أقرب إلى اتخاذهام مثلاً أعلى.. بحيث يمكن أن نقول إن مثقفي هذه الفترة استبدلوا تبعيةهم للثقافة الغربية بتبعيةهم للتراث...» (٣٩)

من المؤكد أن عبد المحسن بدر لم يكف عن متابعة ما يجري على ساحة الثقافة الأوروبية، على الأقل في مجال

اهتمامه. أي الدراسات النقدية والأعمال الأدبية. لكنه كان قد توصل إلى قناعة حاسمة بأن أسئلة الواقع المباشرة ومشكلاته البسيطة أهم بكثير من متابعة ما يجري على الساحة النقدية في الغرب من تيارات، ربما لا علاقة لها بأسئلة واقعنا، أو ربما أعاققتنا - كما أعاققت مثقفينا السابقين - عن إدراك كنه هذه الأسئلة، كما توصل إلى قناعة أخرى بأن قراءة أعمالنا الأدبية، بما نملكه فقط من فهم للواقع الذي صدرت عنه هذه الأعمال، وبما نملكه من حساسية ذاتية إزاءها، وربما بما نملكه من أدوات نقدية بسيطة، أفضل بكثير من متابعة النظريات النقدية الغربية التي تتوافد علينا بصورة لا تنتهي، وقد تفيد أو لا تفيد في قراءتنا لهذه الأعمال، بينما تستغرقنا وتستهلكنا بغموضها، بما قد يفضي في النهاية إلى إفراغ النقد الأدبي من معناه ووظيفته الأساسية من وجهة نظر ناقد اجتماعي كعبد المحسن بدر.

ورغم أن كلمة «الواقع» Reality، و«الواقعية» Realism، قد أصبحت - شأن معظم المصطلحات النقدية الأساسية - كلمة غامضة قابلة للتلؤل بألوان كثيرة، كما سلاحظ أدباء ما بعد الواقعية وتقادها (٤٠)، فإنها ظلت عند عبد المحسن بريئة من التدايعات والغلافات الفلسفية، واقعية ظلت بعيدة عن شعارات الواقعية في الخمسينيات، واقعية المناسبات، وربما معادية في جوهرها لهذه الشعارات. ومع أن الكلمة ارتبطت عنده من غير شك بصعود التوجه الاشتراكي والقومي العربي في الخمسينيات، كما ارتبطت بدعوات الالتزام المختلفة، وخاصة الماركسية منها؛ فإن المعنى الغالب للكلمة الواقع في كتاباته، ظل مرتبطاً بفكرته الأساسية عن طبيعة العلاقة المرتبكة القائمة على إحساس قاهر بالذونية، بين مثقفينا في العصر الحديث والثقافة الغربية المتفوقة. التداعي الأساسي لكلمة الواقع عند عبد المحسن. ألا يدخل الأديب على أسئلة واقعه البسيط بإجابات جاهزة مركبة مهما يكن مصدرها، وسيزداد الأمر سوءاً إذا كان مصدر هذه الإجابات واقعاً آخر وثقافة أخرى، وسيصبح الأمر في غاية التعقيد إذا كان مصدر هذه الإجابات هو الثقافة الغربية القاهرة التي فرضت نفسها، بحيث لم يكن لدى المثقف العربي أية فرصة لتأملها أو

نقدها، وستكون مساحة الوهم والمخادعة في هذه الحالة الأخيرة أوسع وأعمق، لأن المثقف يستخدم إجابات قدمتها ثقافة قوية قاهرة لا سبيل إلى إنكارها أو مقاومتها أو حتى مناقشتها.

وتثبت حركة النقد الأدبي العربي حتى الآن جدية الموقف الذي اتخذته عبد المحسن، فالمسافة بين أدبنا ونقدنا من ناحية وبين المثقفين من ناحية أخرى تزداد اتساعاً، بحيث فقد الأب والنقد معظم وظائفه في مجتمع كجمعتنا القذ اتخذ عبد المحسن بدر موقفاً حدياً ومتطرفاً تماماً إزاء هذه القضية، لأنه عذفا قضية جوهريّة من قضايا حياته ووطنه التي اتخذ فيها جميعاً نفس الموقف، وشأن المواقف الحدية أنها يمكن أن تجلب لصاحبها الفسارة كما يمكن أن تجلب له الاحترام.

الهوامش

- (١) تتعمد الباحثة السويدية ماريانا ستاج في عرصها النقدي لكتاب «تطور الرواية»، فنقول «إله - أي عبد المحسن - شديد الثقة بمعرفته الخاصة وسلطانه، لدرجة أنه يفتتح الكتاب بنفس تمهيد من ٣٧ صفحة، يلخص فيه كل العوامل والأحداث والانتقاصات الفاعلة في تطور الفكر، منذ النحلة الفرنسية في ١٧٩٨ حتى الحرب العالمية الثانية، وهو يفعل ذلك دون إشارة مرجعية إلى عمل علمي واحد» راجع: Marie Stagh A Critical Review of A Classical Work on the Literary History of Egypt بحث غير منشور، في معهد اللغات الشرقية، استكهولم، سويديا، دون شك (٢) سيد البحراوي، البعث عن المنوع في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤، ص ١١١-١١٦
- (٣) هذا للخصص لفكرة أساسية يتورد صداه في كل كتابات عبد المحسن طه بدر، ويمكن للقارئ أن يجد أوضح صياغة لها في المهاد التاريخي المطول لكتاب تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣ ط ٤، وكذلك في مقالة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي»، المنشورة ضمن كتاب «حركات التجديد في الأدب العربي»، دار الثقافة العربية، القاهرة ١٩٧٨.
- (٤) عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، مصدر سابق، ص ١٥
- (٥) قبل أن تلتحق كلمة «التطور» Evolution، بشارلز داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) ونظريته عن أصل الأنواع وتطورها عبر الانتخاب الطبيعي، وقبل أن تجد هذه النظرية صدها في التاريخ لأبى على بد كل من فرديناك وبرنيتير وهوبلوت تين (١٨٢٨-١٨٩٣)، كانت مقولة التطور ذاتها لها سحرها الخاص وقدرتها التنشيطية لدى المؤرخين والفلاسفة ربما منذ أرسطو. مالاتشان من «طور إلى طور»، في كل دراسة تاريخية يبدو أمراً بديهياً، لم يكن هناك خلاف على فكرة التطور، كان الغلاف دائماً أو بزلاً، حول الأساس الذي يتحكم في التطور وجاء أبرز تفسير لعنق التطور وحركته على يد الفيلسوف الألماني فييبل (١٧٧٠-١٨٣١) الذي قدم بفكرته عن الجدول وصراع الأضداد أرضية قامت عليها وحولها كتابات كثيرة، لكن اهتمام على الإطلاق كتابات الماركسيين، الذين سوا على فكرة الجدول الهيجلي (التدويرية) بعد أن حاولوه من مهب مثالي إلى مهب علمي وإذا كانت كلمة «التطور» تكاد تختفي من كتب تاريخ الأدب في العصر منذ عشرينيات القرن العشرين، كما يقول ريميه ويليك، فإن الكلمة ربما بدأت تظهر في كتب تاريخ الأدب الغربية منذ ذلك التاريخ أو حولها، في كتابات طه حسين وروملات وتلاميذه. وقد أخذ معامداً منذ أواخر السبعينيات يعكس الفهم الماركسي للتطور وحركته، إلى أن بدأت الكلمة تختفي من النقد العربي أيضاً في أواخر التسعينيات. وقد استخدم عبد المحسن بدر

الكلمة بهذا المعنى الماركسي بدءاً من كتاب تطور الرواية

وللتحرف السريع على تاريخ هذا المصطلح ودوره في التاريخ الأدبي العربي، راجع مقالة ريفيه ويليك «مفهوم التطور في تاريخ الأدب» ضمن كتابه

Rene Wellek: Concepts of Criticism, Edited by Stephan G. Nichols, Jr. Yale University Press, 1963. Pp 37-53.

(٥) رغم التماثل الكامل بين عنوان كتاب شوقي صيف ورسالة عبد المحسن^(١٠) فإن الإشارة إليه لا ترد إلا مرة واحدة وفي سياق عارض، من ٢٧٦ حين يقول: «وقد استخدم بعض شعرائنا القدامى هذه المؤثرات الصوفية في شعرهم، ووضع لنا الدكتور شوقي صيف في كتابه من تطور الشعر الأموي وتقدمه كيف استفاد شاعر مثل ذي الرمة مثل هذه المؤثرات الصوفية ببراعة. راجع عبد المحسن له بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١، ص ٢٧٦.

(٦) المصدر السابق، ص ٨٠

(٧) المصدر نفسه، ص ٩٨-٩٠

(٨) جابر عصفور: قراءة نقدية في «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث»، مجلة العربي الكويتية، مايو ١٩٩٢، ص ١٥٤.

(٩) انظر الدراسة النقدية بقلم عبد المحسن بدر في ختام مجموعة ماروق منيب الديك الأحمر، دار القومية العربية، د-ت (أوكن المنشورات داخل المجموعة والدراسة الملحق بها، تشير إلى أن الكتاب نشر حوالي عام ١٩٦٠)، ص ٢٥٥

(١٠) عبد المحسن له بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، مصدر سابق، ص ١٦٠.

(١١) عبد المحسن له بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مصدر سابق، ص ١١١

(١٢) عبد المحسن له بدر: دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٥

(١٣) صدر الكتاب في طبعته الأولى عن دار الثقافة العربية بالقاهرة عام ١٩٧٨، وعلى الغلاف إشارة إلى أنه الجزء الأول

(١٤) صدرت الطبعات الثانية للكتاب عن دار المعارف، وجاءت خالية من الإشارة إلى كونه الجزء الأول، راجع الطبعة الثالثة من الكتاب، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤

(١٥) تطور الرواية العربية الحديثة، مصدر سابق، ص ١٩٨

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٩٩

(١٧) المصدر نفسه، ص ١٣٥

(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٠١

(١٩) عبد المحسن بدر: حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص ٧٢

(٢٠) جابر عصفور: قراءة نقدية في كتاب التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٥. وقد تكرر هذه الروايات من جبرسون قد وصلت إلى تكوين عبد المحسن بدر عبر وسيط آخر طالعاً أبدي إيجابياً به، هو مزج الفن المصري أرنولد هاوزر صاحب الكتاب الشهير التاريخ الاجتماعي للفن^(٢١) الذي ترجمه فؤاد زكريا إلى العربية تحت عنوان «الفن والمجتمع عبر التاريخ»، فقد كان هذا الكتاب يقع على رأس قائمة الكتب التي تكلف عبد المحسن بترجمتها، ومن المعروف أن هاوزر (١٨٩٢-١٩٧٨) قد تلمذ في باريس تلمذة مباشرة على الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (١٨٥٩-١٩٤١) وتآثر به تأثراً عميقاً وخاصة في كتابه هذا

(٢١) راجع

M. A. Abrams. The mirror and the Lamp: Romantic theory And The Critical Tradition, Oxford University Press. New York, 1953, p: vii

عبد المحسن له بدر: حول الأدب والواقع، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١

(٢٢) ص ١٨-١٩

(٢٣) المصدر نفسه ص ٦٩

(٢٤) المصدر نفسه ص ٥٩

(٢٥) تطور الرواية، ص ٥١

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٤٤

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٩٨

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٩ وراجع كذلك الإشارات الأخرى المتكررة إلى «إحساس الأدب» في المصدر نفسه، صفحات ٢٠١-٢٥٥-٢٥٦-٢٤٢

٢٥٠-٢٨٠-٣٢٢-٣٦٢-٣٦١-٤٠١

(٢٨) هناك صيغ ماركسية متنوعة لطبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع، لكنها جميعاً - حتى في أكثر صورها جدلية - تقوم على أساس منهجي واحد مؤيداً من الحركة بناءً من المجتمع وتتفكر بدور ذلك في الفن.

(٢٩) تقوم الصيغة الرومانتيكية هنا على أساس أن الشكل الفني المتناسك لا يمكن أن يكون شكلاً ميكانيكياً مفروضاً من الخارج من طريق العقل إنه شكل عضوي ينمو ويتطور من داخله، والوقفة الفاعلة فيه هي الفيلال، راجع على وجه الخصوص المصطلح السابق والثامن من كتاب

Abrams. The Mirror and the Lamp, pp: 156-226-

(٣٠) تطور الرواية، ص ٢٨٠

(٣١) أهم المراجع البتي يتكرر الأخذ عنها في مقدمة الكتاب، كتابا مصطفى صيف - «العقيدة في الفن» و «الأسس النفسية للإبداع الفني»، ثم هناك بعض الكتب الأخرى المترجمة التي اعتمدت بالعملية الإبداعية، مثل كتاب إيريل جكتن: الفن والحياة، وكتاب كولنجور: مبادئ الفن، حتى كتب تاريخ الفن ومناهجها، مثل كتاب ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي، وكتاب ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، اختار منها عبد المحسن الفصول التي تحدثت عن النقد النفسي أو المنهج النفسي في النقد راجع عبد المحسن له بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢

(٣٢)

(٣٣) هذا أمر تعكسه المراجع المستخدمة هنا أيضاً: إذ لا ترد في كتبه الثلاثة الأخيرة، أية إشارة إلى مرجع حديث في دراسة السر، بينما وردت إشارات - في مقدمة الروائي والأرض مثلاً - إلى مرجعين من مراجع تطور الرواية، هما كتاب بيرسي لويوك، صفة الرواية، وكتاب أرنولد كل. مدخل إلى الرواية الإنجليزية. راجع عبد المحسن له بدر: المصدر السابق، ص ١١١

(٣٤) يحكي الفصل الأول، وعنوان «مذوق الرتبة»، هذه الرواية، بوضوح، فهو يعكس مقتضيات صورة مجرعة لأهم العناصر التي تتألف منها رؤية الكاتب. وكما تقدمنا مع الفصول التي تطل الروايات المختلفة، قل الحديث عن السياق التاريخي لهذه الروايات راجع عبد المحسن له بدر: الرواية والأرض، ص ١١١

(٣٥) عبد المحسن له بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مصدر سابق، ص ١١١

(٣٦) تطور الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٥١

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٤٠

(٣٨) حول الأدب والواقع، مصدر سابق، ص ١٢

(٣٩) راجع الروائي والأرض، مصدر سابق، ص ٤٥-٤٦

(٤٠) راجع عبد المحسن له بدر: دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص ٥٤

(٤١) يمكن الإشارة هنا - على سبيل المثال - إلى ما كتبه من كلمة «الواقع» كاتب ونقاد مثل إدوار الغراء. يقول: «أنصو أنه ربما كان الأدب يدعي أحياناً أكثر مما له وربما كان يقوم بدور أكثر بكثير مما يدعي أو يشبه إليه، هو طبعاً ليس مرآة للواقع، أو ما يسمى «الواقع»، أي مجموع الظواهر التي يصطلح أحياناً على تسميتها بالواقع، رغم أن يشتمل على ذلك كله، لعل الأدب في مراحل تطوره المختلفة قد فعل هذا، لكن أظن أن ما يرفع الأدب هنا إذا كان قد فعل ذلك قد تجاوزه أيضاً في الوقت نفسه الواقع في خفي كتمه أو وسع وأوقد: إذ يشتمل على ما لا يدركه من الظاهر والخفي، ومن العلم والصبر، من المرئي واللامرئي، من العبد والذلي لا يكاد يبراه، من المسموع والذي لا يمكن أن يسمى، هذه كلها أيضاً، عناصر الواقع أو عناصر من واقع ما وإن كان قد أجرى المصطلح وفقاً للتطور التاريخي للأدب والرواية، وخاصة في منتصف القرن العشرين، بأن ينسب إلى الواقع نوعاً معيناً متخاضاً المشاكل الاجتماعية الاقتصادية ومشاكل المصمومين من الناس، قضائهم وظروفهم وما هو حقير أو تدس أو أرضى أو ما هو صراع بين التفتير

وهو كله مشروع وجدير باهتمام العمل الفعني، بداية، ولكنه لا يستغرق الفن ولا يقتصر الفن عليه، فقد أصبحت للواقعية صفات كثيرة، وبهرجت من نطاق الواقعية النقدية والاشراكية، إلى الواقعية الشعرية، أو واقعية الفانتازيا، وتجاوزت المفهوم الذي كان سائداً عندئذ

وراجع شهادة إدوار الغراء، بعنوان «كل منا ملتزم»، والمنشورة ضمن محور من «الالتزام في الأدب»، مجلة «نزي» اللبنانية، ص ٢٥

الصراع بين الاتباع والابتداء



الشعرية العربية

عبدالله حمادي *

لقد سلك الشعر العربي منذ أولياته الى يومنا هذا تقريبا دروبا وعرة المسالك، ومحفوفة بالمخاطر وغياب الطمأنينة والاستقرار، شأنه في ذلك شأن البيئة التي أنجبته، والتي أقل ما يقال في حقها إنها محط الحل والترحال وموعد التناحر والصدام القبلي المتأجج النعرات والعداوة. من هذا المنطلق وجدنا الشعر العربي لم يعرف في مغامرته الشاسعة المساحة والطويلة العمر والمدى، ما عرفته بقية أشعار الأمم الاخرى، والتي وإن تضايق في وجهها المطاف أحيانا فإنها حظيت في أغلب مراحل تدرجها بحرية الاندفاع وحركية الابتداء ورحابة المد والجزر، ونكهة المراجعة لا غيبوية الاتباع والمحافظة.

* ناقد وأكاديمي من الجزائر

لقد جاء الشعر العربي الى هذا العالم من مخاض القبيلة، ونشأ وترعرع وتربى بين أحضانها، ومن مضاربها استنشق أول نكهة للحياة، ومن منطها وعمدها وأوتادها وأناقيلها استشرى ديمومة النظام وسذاجة الانسجام، فحظي الشعر بين تلك المضارب الموحشة في معظم حالاتها بما يحظى به أحد افرادها البررة والنسيج قلبها وقالبها مع كيانها المرصوف برياط الدم والأعراف، فما كان منه سوى أن ناب داخل هذا الحرم القبلي المقدس يكر إذا كرت.

قوم إذا سمعوا الصراخ رأيتهم
ما بين ملجم مهره أو سافح
ويفر إذا فرت، يواسي من تواسيه ويناصر المظلوم والظالم:
حديث على بطون ضبة كلها

يساجل العداوة من تساجله:
أسجالك العداوة ما بقينا

وإن متنا نورثها البنينا
ويفخر بمن أنجب لا بما أنجب: ومن هنا نتجلى أولى نقاط التدمير لذات الفرد حيث تصبح ملغاة داخل الحرم الكلي أو داخل الأخرى وهذا ما حدا بهزهر بن أبي سلمى أن يقول:
وما كان من خير أتوه فزئنا

توارثه آباء آبائهم قبل
وהל بنبت الخطي إلا وشيجة
وتفرس إلا في منابتها النخل؟

أو كما يفصح الآخر على الرغم من اختياره لمسك مناهض لقيم القبيلة المتمثلة في الصلابة: إلا أنه ما ينفك يخضع بما في وعائه من الولاء اللاشعوري للقبيلة أو لأحد أفرادها قائلا:
وإني لمهد من فئاني فقاصد

به لآهن عم الصدق شمس بن مالك
أهز به في ندوة الحي عطفه
كما هز عطفني بالهجان الأوارك (٢)

لقد ملكت طقوس القبيلة على الشاعر كيانه ومصيره، وذلك بفرض عاداتها وشعائرها، على الأنسام التي تغذي أحاسيسه وقد يجد كل متتبع لمسيرة الشعر هذه القيم مرصوفة فيما أجمعوا على تسميته بالعرف القبلي، والذي أصبح يعرف فيما بعد «بعمود الشعر» المقدس والويل كل الويل لمن تخارمه نفسه من انتهاك هذه المحصنات فمصيره الانسلاخ من جسم القبيلة ويفرد أفراد البعير المعبد، لذا تجدنا ونحن نستقيس متون ديوان العرب الذي هو «خزانة حكمتها ومستنبت آدابها ومستودع علومها» (٣) نجد فيه أقدم الأصوات تصرح بمثل هذا الولاء اللامشروط تجاه القبيلة:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت
وإن ترشد غزية أرشد

أو أن يشمل الولاء حد الطرفين روحا وجسدا بالسير في ركب العصبية والتخيل بما يرضي الجماعة وقول أوس بن حجر أحد أقطاب الشعر يعتمر خير دلائل على ما نقول:
أقول بما صبت علي غمامتي وبهري

وفسي جبل العشييرة أحطب
فقمامة الشاعر هنا لا توهمنا بالبرية في استهلاك الخواطر واستجلائها: بل هي غمامة من حصيلة نقع سنايك فرسان الحي والانتقاء: أو هي من نيران الضيفان الموقدة، إنها غاصة من القبيلة وإلى القبيلة وما دهر الشاعر فيه سوى حصيلة التناج التفاعلي بين الفرد والكل وبين واجبه في القبيلة أثناء مثولها أمام الأمر الواقع.

قد لا يخفي علينا ما للظروف الحياتية البدوية من مؤثرات ساهمت في توصيل رباط التوادد والتلاحم على حساب النزوع إلى التفرد والانشغال بهوم الذات والتي من خصائصها عادة اليت المغمم بالتبايع الصادقة، وبإشكاله الحياة كما يتلقاها محك المعاناة، أما في حالة انعدام الرؤية الذاتية في الرؤية الكلية فإن مدارك التفكير والارسل يصبح رهينة لاستقطاب الحدث من زاوية تنعدم فيها غالبا رغبة الاحساس بتجاوز حد المغامرة إلى الدائل قصد النفاذ إلى بؤرة النور وهتك حجب الظلمة والظلم.

لكن هذا الإدراك الجمعي للتخيل لم يقف حاجزا صلبا أمام نفاذة صيرورية «الشعرية» (٤) ولم ينف عنها رغم الستائر القبلية الاكتحال بوجه الرؤية الصمغية والوثوب إلى مزمور الشعر الصافي وإذا ما عثرنا على مثل الإدراك الذي يعتبر نشازا فلا يمكننا أن نجعل منه وعدا أمر معقول، بل هورذا من بقايا حلم في اللاشعور الفطري لا يجد حرجا من التعبير عن ذاتيته حين يجد الفرصة ساحة للمثول في ساحة الواقع: من هنا كان في إمكاننا أن نلمس نذبنا ماهية الشعر الحقيقي حين يغيب شاعر كطرفة بن العبد في رحلة السكر القبلية قتالا على سبيل المثال: رأيت القوافي يتلجن موالجا

تضايق عنها أن تولجها الإبر (٥)

فإنك لو تدبرت هذا التصريح الخطير لاستجليت منه أن مهمة الشعر الملقة على عاتق هؤلاء أكبر من أن تستقصى، إنها دعوة صريحة للولوج إلى الأعماق والحفر على الصغر بازميل من وهج قصد النفاذ إلى بؤرة النور الحقيقية.

ومن الغريب أن تتجلى باستمرار ظاهرة البحث عن الشعر، الشعر عند شاعر كطرفة بن العبد أحد الرموز الشابة والواعدة والتي كان في مقدورها، لو لم تسيج بطقوس القبيلة، لجات من الابداع بما يفوق المتبقي من محصول حصاده. فالمتتبع لشعره يمس بحشجة تنهض على الشاعر الرغبة في الانطلاق لكنه يطفئها بوعود تتمثل في شق طرقات بعيدة على الأقدم القبلي، من هناك

تجده يرضى بالمراوحة فتارة يجطك تشعر بانسجامه مع واقعه المحتوم وأحيانا تجده كمن يعتذر أمام قضاء لا مراد له؛ ومرة أخرى تحس بطاقته تتفجر فيعبر عن مخزونه تجاه القبيلة وتجاه نفسه قائلا

ولست بحلال التلاع مخافة

ولكن متى يسترقد القوم أرفد

فتجد النكوص والولاء، لأن إيمانه بفاعلية القول الشعري قوي وما هو يعبر عن ذلك في إحدى التفاتاته الرائعة في مجال البديع:

بحسام سيفك أو لسانك

والكلم الأصول كأربع الكلم

فكأنه في عجز البيت ظن أن معترضاً يقول له: كيف يكون مجرى اللسان والسيف واحداً؟ لذا تراه التفت ليقول: «والكلم الأهيل كأربع الكلم» (٦) وتجد أنه يؤكد على صميمية الشعرية مرة أخرى بقوله: وإن أحسن بيت أنت قاله

بيت يقال إن أنشدته صدقا

لكن كما سبق وأن ذكرت كل ذلك من تحصيل حطام الرغبة وبشرعة الأضغاث المدفونة تحت رمتد الإرادة المدمرة على صخرة أشعة القبيلة المتشابكة التضاد والتفاعل، ومثل هذا الإدراك السالف الذكر فإبنا لا نعثر عليه سوى عند أولئك المسكونين بحمل همين هم الولاء، وهم الانعتاق محنة الانصياع ورغبة التمرد، وما صراخ الأعشى حليف العقارب بعيد عن رغبة طرفه فلا مجال للفرابة هنا فكلها ما يعبر عن معين واحد مشحون ببقية الثنائية المحتومة. إنه يدرك ما هو الشعر حين يطرب كما يقال.

والشعر يستنزل الكريم

كما استنزل رعد السحابة السبلا

فبالرغم من الدعوة الظاهرة لمهابة الشعر التي بإمكانها تفجير الماء ولو من الحجارة، فإنها دعوة كذلك لأبرار مدى مفعول هذه الشعلة السحرية التي لا تعجز عن هز الفروع من الأصول وزعزعة ما لا يقوى الدهر على استنصاله واستنطاقه.

وقريب من هذا الوهج الغريب قول حسان وهو يوازى بين مفعول صارمين: إلا أنه يغلب الشعر على السيف حين يتخلص قائلا:

لساني وسيفي صارمان كلاهما

ويبلغ ما لا يبلغ السيف مذودي (٧)

إنها دعوة كما ترى تريد مخاطبة الناس كما لو كانوا ورقاً لا شوك فيهم، وتحت على مقاطعتهم إذا استحالوا إلى شوك لا ورق فيه لذا تشعر بوهج التمرد عالياً وصريحاً في موقف الشاعر سويدي بن خذاف الذي لا يخضع ببهرجة من يرى في الملوك شموسا ودونهم الكواكب. إنه بموقفه الشجاع الشعاري كأنه يجعل حدا

لدمار النفس- الشعر- أمام نسج الطقوس العنكبوتية المبهجة لهالة من النفاذية، في حقيقة الأمر، دون مرتبة ملكة الشعراء التي يسودها العدل والمحبة، فما هو يريد الأغراء مخاطبة جلالاً لا يعرف قيمة الكلمة- المعاناة- عمرو بن هند قائلا:

أبى القلب أن يأتي السدير وأهله

وإن قيل عيش في السدير غزير

بها البق والحمى وأس خفية

وعمر بن هند يعتدي ويجور

وتلك خلاصة المطب ونتيجة الوقوع في لعبة الطقوس، إنه حلم الأحرار من شعراء الكلمة والإحساس، لكن شبح التيه والخروج بغير رجعة في صحراء منعومة الظل بات يهدد مثل هذا النزوع إلى الانعتاق والرفض، أو بالفرابة الداخلية، فراح من هناك تظلم

أطافير الغضب، وتقص الأجنحة، ويروض التمرد وتحسر نظرة الشوق إلى المغامرة، فكان من نتاج هذا الأمر الواقع تفجر رغبة السفر داخل صباب الحلم فتحولت نظرة الشعراء شطر مضارب الحي تستنطق

مواطن الذكرى وكأنني بهم ينشرون آخر ما في توهجه من تعاريف طقوسي على ما كان بالإمكان أن يعملوا صرحاً أو معبداً يراق على جنباته الحب والحرية: وما وقوف الشعراء على أطلال الحي

الدارسة: إلا من شجون الكلام المباح والموقوف محال النعمة القليلة، وقد يكون مثل هذا الوقوف الإيجابي داخلها والاختياري خارجياً من قبل الشاعر عملة ذات وجهين أحد وجوهها التعبير عن

الولاء اللازم لسلطان القبيلة مجسماً في التعلق بمن سكن الديار لا بما تبقى في عرصاتنا أو هو الانعتاق، ولو الضمني، للشعرية حتى تخلق من الذكرى فيضاً لوحي مكبوت يتخس السامع في تباريحها ما يعبر عن الذات الفرد أو الذات

الكل، لأنه كما يقول أحد الشعراء:

ولم أفهم معانيها ولكن

شجبت كيدي فلم أجهل شجاءها

وفي هذه الحال قد يفوز المنهزم بغنمة الأياب أو ينجو برأس طمرة ولجام على حد قول حسان بن ثابت حين يتحدث الصراع بين الولاء المشروط واللامشروط، وقد لا تنجايب الصواب إذا استنتجنا أن تمسك بعض الشعراء أو جلهم بالمطلع الطللي ما هو

إلا تعبير عن الولاء اللازم لقيم القبيلة وما خلو قصائد الصاعليين من هذه التعويذة أو الترتينة الجنائزية إلا فيه ما فيه من الرفض الصارخ لكل قيم القبيلة وتصبح في هذه الحال المقدمة الطللية جزءاً لا يتجزأ من العرف الشعري الذي سيعرف

بعود الشعر كما يحدده الفندقيما بعد، فالولاء إذا يشمل كل شيء حتى استنطاق الأحاسيس من الديار المفترقات، وهذا ما

الكتابة في الشعر كحاصل الليل تستهويه غابته المظلمة فلا يعود منها إلا بهاجس الفرع

المبايدين على طول وعرض المساحة العربية ظلت، وما تزال، ترى كحركات تمردية أو صعلكة هاشمية مألها التدمير أو الذوبان أو الضخوع أو الغربة وراء قضبان القيود والسود.

ولا يسعنا هنا إلا أن نبرز إلى أي مدى بلغت مثل هذه اللعبة الخطيرة ومدى فاعلية سيطرتها بقوة الحديد والعناد حتى مكنت لنفسها من القلوب وراحت تهويل إسقاطاتها العرفية على كل ما تحيط به حتى مكنت لنفسها من توسيع القاعدة واحتواء جل المبدعين في فلكها إلى أن بلغ بها الحد أن تجعل من أكثريتهم يهادقو وكلت لهم مهمة الدفاع عن قداسة عرفية مشروعة بحكم الولاء اللامشروط فتحول الشعر إلى بضاعة مزجاة مما جعل أحد الشعراء يرد على أحد عملاء النقد حين سأله قائلاً:

«لماذا لا تطيل الشعر؟ فرد عليه لست أبهج مذارعة» (٩)

فنسي هؤلاء أن تناسوا أن الشعر على قدر البقاع وأن المكثار فيه كحطاب الليل تستويه غابته المظلمة، فلا يعود منها سوى بهاجس الفزع.

لكن جهود المبدعين الحقيقيين لم تجد نفسها داخل هذه القفابة الموكلة إلى حطابها أن يحطبي في حبل العشيرة أو الملك حتى ولو كان جائزاً، وتحت وطأة هذه النظرة السلفية راحت تبدد طماقات المد الإبداعية الأصيل تارة في لجة الأمواج الجانبية ومرة في متاهات المعارك الهاشمية التي هي من صنيع مخرجي مسرحية القديم والجديد؛ وما تأوه شاعر كجريح على ما فات منه من شعر صاف إلا شهادة ضمنية على ما استشعره من ضغط فوقه رمى به في أتون معارك جوفاء أبعدته عن جادة الشعر الخالص

فهو يقول متأسفاً: «لولا ما شغلني من هذه الكلاب- يقصد كلاب الشعر الأخطل والفرزدق والبيعت وما كان بينهم من تكادم- لشببت تشبيهاً تحن العجوز منه إلى شبابها» (١٠) ولعل بهذا التصريح يكشف لنا عن جزء صغير من دائرة اللعبة الخبيثة التي كانت سببها في إثارة فتنة شعرية تمثلت في التناقض وسفر لها عملاء الشعر ممن لا يربط بينهم لا دين ولا قيم ولا مبادئ سوى شهوة التزهيج والقبول بدور الصنيع حتى ترضى عليه وارفة عرش القبيلة ويفرض طابع الولاء بمرود من الشباب والشتم مظلماً وراءه الرغبات المصادقة في أتون من الفتنة الهاشمية حتى يجد نفسه إما تاهباً أو خائماً أو غائباً عن دائرة النور؛ فمن تصريح جريح المشوب بالسرعة والمرارة ندرت مدى إحساسه بالذنب وهو يتخلى عن مهمة نبيلة خلق من أجلها ويتحول إلى أحد يهادق المسرحية الجيدة البعيد.

وإذا نحن تتبعنا مسيرة النقد المواكبة لمثل هذا الشعر فإننا لا نألو جهداً من العثور عما يدعم اعتراف جريح الذي أجمع النقد في حقه على تفوقه على خصومه» وقالوا. «كان له في الشعر

جعل الشعر العربي يتفرد بهذه الظاهرة ويظل مسكوناً بها موكولاً بتقليدها وكأن التطبيع فيها غلب الطبع وأصبح القارئ يجد فيها لومة بالقلب وتعلقاً بالنفس لهذا نجد نافذة كائن قتيبة أو كالحاتمي تلفت انتباهه ظاهرة الأطلال ولا يجد لها مخرجاً سوى التلطيق عليها بقوله: «... بالمنظوم سبقت العرب إلى وصف الطلول والأناج والبكاء على معالم الديار وتأيبن ما تغنى من مراسمها بالرياح والأمطار، ووصف ما محته الأهمام من محاسن صورها وطوته بالبلبي من أرذية مغانيها وأحالتها من أعيان معانيها وما أخلفته العباد من جديد معاهدها وأبقته الأنواء من أواريزها وأوتادها، ولعبت به الحوادث من ملاعبها وأبدعه من وصف بال من آياتها بالهجة والنظرة والتضوع بنسيم الأحية واستضحاك رسومها بعد خلوها من ساكناتها» (٨) فهذا ما تبقى كحد أقصى من الروح الشعرية المتفردة التي رضيت عموماً بسيطرة الطرف المضاد.

قبالة هذا الزعم التفاعلي تهلول خباء الشعر الواسع الأطراف وبقي عموده الأيد الذي أحيط بقداسة العباد بل زاد حد تقديسه إلى درجة وقفه كحد فاصل بين الانبعاث والولاء، أو التمرد والانزواء وتحول إلى عقبة كؤود في وجه محاولات العودة إلى تلك التوترات المزهزومة، أو محاولة أي صيغة جديدة للوئوب بالشعر نحو الأعلى أو الأسفل ومنذ تحول هذه المحاولات إلى شكل حركة تطمح إلى التجديد وتبرز في شكل هزة جمالية مخشمة تهدد ركن الانبعاث الركين كشفت الحرب عن وجهها الحقيقي وأسيط الشمام البدائي تجاه الجديد حتى ولو كان جيداً

فصورت أقلية المتمردين على عمود الشعر وأصبح يشار إليهم بشارات لا تمت لحقيقة الفن بصلة، لكن دواعي الحرب كما تقتضي أو تحتم تبويع استخدام كل الأسلحة من كلا الطرفين ومن هناك اتضح ميدان المعركة، واشتعلت النار القبلية من جديد، وما دام الحرك كما يراه السلفيون إلى جانبهم فإنهم أصبحوا لا يرون فصلاً للمعركة إلا بإبادة الطرف المتمرد واستئصاله من جذوره وبهذا حصلت معركة القديم والجديد في شعرنا العربي منذ أوليتها إلى يومنا هذا هاجس بب التدمير للطرف المضاد أو المتمرد عن القيم العرفية ولم تقبل أبداً محاولة لإيجاد صيغة للتفاوض والتقارب أو وسيلة للتعايش والتزامن في جو سلمي مفعم بتبادل التجارب والمعاداة

فإذا كان هذا ما يمكن أن نتع به مسيرة الشعر في جلدتها فإننا يمكن إضفاء قالبها على جميع أشكال التعبير الأخرى أو على جميع معتكر الحياة العربية بمختلف أنماطها السياسية والاجتماعية والثقافية. ولما كانت ولا تزال الغلبة من نصيب الانبعاثية السلفية فإن جميع محاولات التجديد في مختلف

لولا من شغلني من هذه الكلاب وما كان بينهم من تكادم، لشببت تشبيهاً تحن العجوز منه إلى شبابها (جريح)

ضروب لا يعرفها الفرزدق - لا تنتفع شاعريته لها- وماتت امرأة الفرزدق نزار فراح عليها بشعر جرير.
لولا الحياء لهاجني استعبار

ولزنت فبرك والحبيب يزار(١١)

وذلك لم شعر جرير من لوعة القلب اعترف بها خصوصه حسب رواية الاصمعي التي تقول «إن الفرزدق والأخطل اجتماعا فقال الأخطل للفرزدق: أنا والله وأنت: أشعر من جرير: غير انه رزق من سيرورة شعره ما لم نرزقه: لقد قلت بيتا لا أحسب أحدا قال أمجي منه هو:

قوم إذا استنبح الأضياف كلهم

قالوا لأهمهم بولي على النار

فحسب رأي النقاد فإنه جمع فيه أفانين الهجاء ما لم تجتمع في غيره: من نسبة إلى البخل بإطفاء النار لئلا يهتدي بها الأضياف ثم بالبخل بإيقادها للسارين: لئلا يهتدوا بها ثم بالظن بمحبتها، ثم أخبر عن قتلها ونزرتها ووصفها بأن بولة تطفئها، ثم خص بول العجوز وهو أقل من بول الشابة ووصفهم بإبتدال أمهاتهم في أثناء ذلك عنهم بالبخل بالمام، فلم يبق فن من فنون الهجاء السخيف إلا وقد اشتمل عليه هذا البيت... إلا أن الأخطل أدرك سرا آخر يحسدسه الشاعر في هفتقر به قائلا: وقال جرير

والغلبى إذا تنحج للقرى

حك اسنه وتمثل الأمثالا

فلم تبق سقاء، ولا أمة إلا روته. قال الأصمعي: فحكما له بسيرورة الشعر(١٢).

فبهذا الحكم يضعنا الأصمعي أمام خاصية من خصوصيات الشعر على درجة عالية من الأهمية، ومن العجيب الغريب أنه وأمثاله ظلوا يقاومون مثل هذه السيرورة التي تتمثل في روح الفن الصميمية والتوافق للتعبير عما يعجن بالداخل لا عما يفرغ فيها وينتظر منها تمثله، وفي معرض حديث الأخطل ما يدل على مدى نفاذ شعر جرير في الأوساط المدمرة التي في حقيقة الشعر نجده خلق من أجلها لا من أجل عبدالمك بن مروان الذي كان يرى خراج خراسان مثلا لا يفي بمطالبات مطبخه... أو أن ينسب نفسه حكما للشعر، فيقع كما فعل في العديد من المرات مع جرير والفرزدق والأخطل وذو الرمة وغيرهم من «المكادمين» أو كأن يأمر ابنه هشام بن عبدالمك بجلب الشاعر المجيد عبدالله بن عمر الدبلي لأن مواقف السياسية معارضة لأهواء بني أمية(١٣) أو ما ذنب شاعر مسن كالأطمة بن سهية المري وقد أتت عليه عشرون ومائة سنة حين سألته عبدالمك بن مروان قائلا:

«ما بقي من شعرك يا ابن سهية؟ فقال والله ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ولا يجيء الشعر إلا على مثل هذه الحال وإن على ذلك للذي أقول:

رأيت المرء تأكله الليالي
كأكل الأرض ساقطة الحديد

وما تبغي المنية حين تأتي

على نفس ابن آدم من مزيد

وأعلم أنها ستكر حتى

توفي نذرها «بأبي الوليد»

وكان الشاعر أوطاة يكنى أبا الوليد فارتاع عبدالمك وكان أبضا يكنى بأبي الوليد واشتد عليه وتغير وجهه وظن أنه يمينه(١٤) ولم يصله بشيء لأنه يريد أن يسلب منه حتى كنيته وهذا مهتمى الأنانية والجن عند هؤلاء الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على عمود الشعر والتحكم في القيم ولقمة عيش الشعراء.

وكما هو طبيعي فإن لكل حرم خدمه: ولكل جبار زمانيته وزبانية السلطنة تملكت في رجالات نصبوا أنفسهم حراسا على ميراث الشعر استقروا جيده ما يلقى هوى في نفوس أولياء نعمتهم فيصنع في رأي الأصمعي مثلا كل من الكميت الشاعر الشيعي وابن قيس الرقيات لا يحتج بشعرهما لأنهما غير فصيحين ويصعب ما يقوم به الطرماح شاعر وفارس الخوارج الذي كما يشير إليه أبوعمرو بن العلاء أن رآه بسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ الغنيط ويتعلمها ليخطها في شعره (...). وفي رواية أخرى سأل ما تصنع بهذه الألفاظ؟ فأجابها: أعربها وأدخلها في شعري(١٥)

فاعتبر ذلك منافيا لعمود الشعر، ونسي أن التطعيم من سنة حياة اللغة. وما رد الطرماح والكميت على من سألها متعجبا من صحتيها وأحدهما خارجي النزعة والأخر شيعي الهوى فردا عليه: جمع بيننا بغض بني أمية فاستراح الذي انهبر!

ولو أراد الدارس الانسياق وراء إبراز شهادات الولاء المشروط واللامشروط لما وسعه المجال: لكن كيف تخفي على الدارس سوء نية المتروك لكل ما هو جديد لا يدين بالولاء للدولة وللعرف القبلي؟ وقد كان ابن الأعرابي حليف الأصمعي خير من يمثل سلالة النقاد الملتزمين بعمود الشعر فلما أنشده رجل شعرا لأبي نواس أحسن فيه، سكت. فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: «بلى ولكن القديم أحب إلي(١٦) وهكذا بنزوة قبلية يرفض اضافات معتبرة لميراث الشعر غير مكثرت بجهود أعصر من التجريب والمعاينة

وقد استطاع هؤلاء النقاد من أعداء الجديد أن يمكنوا لأنفسهم في أرضية النقد والشعر ويضمنوا لمستقبلهم حتمية الاستمرار والمحافظة متمثلة في انجذاب خير خلف لخير سلف تجسم في كل من الصولي والأمدى وابن طباطبا والعسكري والحائمي ومن على شاكلتهم. وقد ساعد عملاء النقد الملتزمين هؤلاء على تنكيس رايات التجديد والتمرد عدة عوامل كانت بمثابة الحافز الأساسي لتكريس الاتباع دون الابتاع وتأتي على رأس هذه العوامل أداة التعبير وإن شئت رصاصات الشعراء المتمثلة في اللغة العربية

التي تمايزت بدورها على بقية لغات العالم لما لحقها هي الأخرى من العنف القبلي والرباط العصبوي اللامشروط تجاه قيم القبيلة. وقد تمكن بعض النقاد القدماء، أو من عرفوا بدقة استيعابهم للخصوصيات الدقيقة، لما لهذه اللغة من التداخل والمعاضلة والتلاحم القبلي الذي لا يسمح بالانتعاق ولا يقبل التمرد، وقد أدرك أحمد بن أبي طاهر مثل هذا التلبس الملفوف بمسح الثراء المقتضب فقال: «كلام العرب ملتبس ببعضه ببعض وأخذ أواصره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل: إذا تصفحته وامتنعته والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه أخذا من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس: وتخلط طريق الكلام وياعد في المعنى وأقرب في اللفظ، وأقلت من شبك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلم المتصنع والمعتمد القاصد». وقد راينا الأعرابي أعرج لا يقرأ ولا يكتب ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن قلبه، ولا يسلك إلى طريقة قد دلت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره: فقد كذب ظنه وفوضه امتحانه» (١٧)

ربما لو تصفحت كل كتب اللغة: وكل آراء النقاد على أن تتظفر برأي كذا لعز الأمر: ولو كان من نصب نفسه وصيا على عمود الشعر يدرك مثل هذه الخصوصيات للغة العربية لما أثار قضية القديم الجديد ولا قضية التوليد أو السرقا الأديبة؟ ولوجود النقد العربي قد سلك في تعبيره وتقويمه للإبداع الشعري سبلا أخرى غير تلك السبل التي ضاعت هباء في متابعات مجانية لا طائل من ورائها، فمن منطلق مجال اللغة الضيق فتحت على المحدثين من الشعراء جبهة أخرى لتساهم في تباعد الجهود الإبداعية وتفسح مجالات أخرى للتلاقح الحتمي والتصادم المنتظر. لأن في تشابك الكلام والمعاني مبعثا لآثاره الحزازات ويصبح حق السبق وأفضلية القديم على الجديد حقا مشروعا حتى ولو تفوق اللاحق على السابق لذا نجد حراس القديم يحملون ذوق العرب استنتاجات غريبة كاستخفاف الذوق العربي القبلي بمن يتنحل الشعر أو الاستعارة منه أو سرقته وهذا نتيجة لما تحمله النظرة السلفية لكل جديد من عداة تمثل في الحرس المتزايد على رد الفروع إلى الأصول حتى ولو كان التابع أفضل من السابق «ومما يدل على إبطال قول من قال إن الانتزاع للمعاني، والاستعارة للألفاظ شيء» مباح أن أعشى بني قيس بن ثعلبة اتهمه النعمان بن المنذر بانتحال الشعر حتى حبسه في بيته وامتنعته... وذلك لما اكتشف أنه اعتمد في إحدى قصائده التي مطلعها:

أزمنت من آل ليلى ابتكارا

وشطت على ذي هوى أن تزارا

على خاله أبي الفضة المسيب بن علي الضبيعي (١٨)

وقد أشار الأعشى بدوره في معرض قصيدته إلى هذه الحادثة منكرا ومستنكرا:

وقيدي الشعر في بيته

كما قيد الأسرات الحمارا

فكيف أنا وانتحال القوانين

بعبع المشيب كفى ذاك عارا

ومن وراء هذه الحادثة يرمي حراس القديم إلى التحذير والانذار لكل من تراوده نفسه في سلب ما ليس له.

فقد شملت هذه النظرة النقدية القبلية المتشددة حتى منحتلي صناعة نقد الشعر. فقد عرفت ساحتهم بدورها تقسيما واضحا وهذا بالرغم من الولاء للامشروط الذي أظهره أغلبية نقاد الشعر العربي لاسلافهم القدماي إلا أنهم لما استشعروا أن كل فضيلة تتمثل في السبق حتى في إبداء الآراء فانهم أحجموا على السير في ظلام الليل ووجدوا أن أسلافهم قد احتطوا بهالة من التجويل والتقدير تدل عليها مثل هذه الحادثة العارضة لاحد المتسائلين عن الفرق بين الجناس والطباق فرد عليه أحد السلفويين «أن هذا يا بني هو التجنيس وقد زعم آخر أنه طباق فقد ادعى خلافا على الخليل والأصمعي فقيل له: أفكنا يعرفان هذا؟ فقال: سبهان الله وعلى غيرهما في علم الشعر وتمييز خبيثه من طيبه» (١٩) من مؤخره للكلام هذه تتجلى أسباب بوادر التمرد من قبل النقاد الذين كانوا من الممكن أن يحولوا زمام النقد إلى تطاعات أخرى لكن تمردهم الملفوف بالحياء والاحتشام يمكنهم يكتفون بالوحي دون الإشارة مرة، ومرات لا يجدون من الحرج في امالة اللثام عما يقصح شخصية كالأصمعي ادعى دائما أنه خبير بحرفة الشعر وعارف بتشعباته ومقوم لأولاده ومنصب نفسه وصيا وناصحا عما يمكن استحسانه أو استهجانته حتى أثار بغروره هذا حفيظة الشعراء والنقاد وما قول الشاعر الهزدي الموجه للأصمعي الا دليل على التلميح الساخط لما أضرنا إليه إذ ينعت بقوله:

وما أنت له أنت إلا امرؤ

إذا صبح أضلك من باهله

وللباهلي على خبزه

كتاب: «ألك الأكلة» (٢٠)

فهذا الهجاء الملفوف بسخرية البخل هو دليل على ما يجنه الشعراء للنفاد الفزمتين أمثال الأصمعي. أما النقاد أبوهلال العسكري صاحب «الصناعتين» والفروق في اللغة» فإنه لا يتورع عن فضح أحكام الأصمعي وادانتها والتشكيك في قدراته اللغوية والنقدية نياخذ عليه مثلا اختياره السقيم لقصيدة للمرقش الأكبر مطلعها:

هل بالديار أن تجيب صمم

لو أن حيا ناطقا كم

بذلك على طباعها وما في نفوسها من معانيها المختلفة وعلى ما جرت به عاداتها وتعارفها ولم يعرف السامعون تلك العلل والفرق فظنوا ما ظنوه من ذلك وتأتوا على العرب ما لا يجوز في الحكم.....» (٢٤) وربما مثل هذا الحافظ هو الذي دفع به إلى تأليف كتابه المشهور «الفرق في اللغة» ليضع حدا لمثل هذه الأخطاء التي جنت على مسيرة الأبداء شكلا ومضمونا.

ولم يعد النقد مع العسكري ورفاقه مجرد أنطباع تأثري دون إبراز لتقييم الجمالية التي هي أساس مبعث الإثارة والتفصيل أو التهجين بل تحول الوعي بمسؤولية النقد عند الحائمي مثلاً إلى تجاوز المتعارف عليه بإضافته النقدية الموفقة التي تكمل حس العسكري النقدي وما هو يقف وقفة قصيرة مع مرثية أوس بن حجر ليبرز مواطن الإثارة فيها عند المتلقي. وقد تميزت هذه المرثية بأن كشفت معنى القصيدة منذ افتتاحها الذي يقول

ليتها النفس اجملني جزعا

ان الذي تحزين قد وقعا

ان الذي جمع الشجاعة والنجدة

والحزم والندى جمعا

الألمعي الذي يظن بك الظن

كأن قد رأى وقد سمعا

فالعرب تقول «الحدز أشد من الوقية» وإنما حذر الشيء المخوف أن يكون صاحبه مرتعاً حذر وقوعه، فإذا وقع اليأس ارتفع ذلك الحدز ولا يعرف أحد كما يقول الحائمي ابتداء مرثية وتبعها بأحسن من هذا الابتداء، لأنه افتتح المرثية بلفظ نطق به على المذهب الذي ذهب إليه منها في القصيدة. فأشعر بمراده في أول بيت وهذا نهاية وصف الشعر.» (٢٥)

فالمقياس النقدي هنا لم يعد مقياس سبق شرف منزلة، أو كما يقول عمرو بن العلاء مثلاً: «أبوحية النميري أشعر في عظم الشعر من الراعي لكته يتراجح وينقض رأيه ويفضل الراعي لأنه على حد قوله: أكبرهما قدراً وأقدمهما» فمثل هذا الحكم نابع من صميم عرف القبيلة التي تتسمم أطرافها على أسس خلقية وعرفية للأعمار فيها دخل كبير، خاصة الاحتلال لمرتبة المشيخة: لكننا نجد مثل هذا التمايز البني على أساسه عمرو بن العلاء حكمه لصالح الراعي النميري لا يعود صالحاً إذا تعلق الأمر بن هو اسمه منه... لأنه الراعي نفسه صاحب المنزلة الرفيعة والوجهة تهاون شخصيته من طرف عبدالمك بن مروان حين يرفع إليه شكواه المشهورة من جور السعاة والتي مطلعها

ما بال دحك بالفراش مذيلا

أقذى بعينك أم أردت رحيلاً؟

فلم يطرب عبدالمك لإدانة الراعي للسعاة ورأى في لفظة الشاعر خطراً يهدد عرشه فنحوس ان ينصفه امر بتعذيب وإهانته ولا ادري كيف يا ترى يكون حكم عمرو بن العلاء فيه لو صدقنا القول وهو على علم بما حدث للراعي الذي كشف جزئياً من لعبة

فيعلق قائلا: «ولا أعرف على أي وجه صرف اختياره إليها: ما هي بمستقيمة الوزن ولا مؤنثة الروي ولا سلسة اللفظ ولا جيدة السبك ولا متلائمة النسيج» (٢٦) فاختيار الأصمعي لهذه القصيدة لا يحتاج إلى جهد لمعرفة السبب لأنه معروف وهو القديم. ولا يقف العسكري عند هذا الحد بالرغم من سيره في نهج المحافظة والولاء للامشروط للقديم المبجل إلا أنه لا يسمح لأحد كالأصمعي أو ابن الأعرابي أو غيرهما في تنصيب نفسه قاضياً على ملكة الشعراء مستغلاً تقربه من ذوي الجاه والحطب في حبسهم كذريعة للتصدي لمحاولات التجديد. فكما رد عليه اختياره السمين للقصيدة المرقش يرد عليه شعر ذي الرمة المسكون برائحة الروث ويعر الأرام فينعت شعر ذي الرمة بأنه فج لا يستحق الذكر غليظ وريحيم» (٢٧) ولا يقلت من حملة العسكري المنهجية حتى المفضل الضبي الذي حسبما يبدو من بعض اعترافاته أنه كان يعرف قدر نفسه ولم يجسّمها ما جسّمها الأصمعي وأبو عبيدة مثلاً من ركوب حتى بحر القريش فقد سئل المفضل مرة: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ قال: علمي به يمنعي من قوله» لكن العسكري لا يجعله يمر بسلام دون التشهير بشزواته المشفوفة باختيار الغريب من الشعر واستحسانه. وتبلغ درجة الحس النقدي ومعرفة أسرار اللغة مدارها عند العسكري حين يرد على كل النقاد القدامى الذين أجمعوا على وضع بيت الحظينة المشهور موضعاً يعد من هنات الشاعر وسقطاته غير المغفورة له لأنه حسب استنتاجاتهم رصف مترادفين متتاليين فعد أحدهما فضل في قوله:

ألا حذا هند وأرض بها هند

وهذه أتى من دونها للنأي والبعد (٢٨)

وقد كان حكم القدامى على هذا البيت نابعا من مفهوم لغوي لأن الشيء يعطف على الشيء كما هي الحال في «النأي» و«البعد» إذا كان في أحدهما خلافاً للآخر، فأمّا إذا أريد بالتأني ما أريد بالول فبها خطأ في العربية وقد تصور الأصمعي وأبو عبيدة وعمرو بن العلاء وغيرهم أن النأي والبعد شيء واحد لكن العسكري يرد على الجميع موضحاً «أن النأي يكون لما ذهب عنك إلى حيث بلغ. وأبني ذلك يقال له نأي.. والبعد تحقيق النزوح والذهاب إلى الموضع السحيق والتقدير أتى من دونها النأي الذي يكون أول البعد والبعد الذي يكاد يبلغ الغاية، والذي قال ما هنا في الحفظ يدل على أن جميع ما جاء في القرآن وعن العرب من لفظين جاريين مجرى من ذكرنا من العقل واللب والمعرفة والعلم، والكسب والجرح والعمل والفعل، معطوفاً أحدهما على الآخر فإنما جاز هذا فيهما لما بينهما من الفرق في المعنى ولولا ذلك لم يجز. «وأبو هلال يصر على» أنه لا يجوز أن يكون اللفظان يدلان على معنى واحد لأن في ذلك تكثير للغة مما لا فائدة فيه... كما ظن كثير من النحويين واللغويين، وإنما سمعوا العرب تتكلم

الاحتطاب في حبل العشرة اللامشروط.

فمن وسط هذا التشاجر النقدي والتصادم العرفي برز على أرضية النقد عامل آخر تمثل في تدخل الشعراء مباشرة في اصدار الأحكام النقدية فيما بينهم وذلك قصد تنقيص الضناق والتقليص من وديات النقاد المحافظين وبعث الأمل في حركة التجديد حتى لا يقضى عليها في مهدها، وقد لا نعجب من حكم الأخطل لصالح جرير كما سلف ذكره أو لحكم البحتري نفسه لصالح أبي تمام رغم نوران الخصومة التي أشعلها بينهما أنصار القديم والجديد والتي تنكشف لعبتها واضحة وأنت تدقق النظر في آراء الأمدى في كتابه (الموازنة بين الطائيين)، فالبحتري حين هذا حذو أبي تمام في إحدى مدائحه عيب عليه فقال: «أعاب على اخذي من أبي تمام؛ والله ما قلت شعراً قط إلا بعد أن أخطرت شعره بفكرتي» فاعتراف بهذا الحجم من شاعر يمثل تيار الابتاع لصالح عدو يمثل أحد رؤوس المتحدرين على عمود الشعر له ما له من الدلالات القوية، ولم تعرف هذه الظاهرة عند المحدين فحسب بل سبق وأن شب عليها الشعر العربي منذ أولياته لكنها في مراحلها الأولى كانت استجابة طبيعية لخطو ميدان النقد الممنهج وعموما فقد كانت مثل هذه الأحكام غالباً ما تمتاز بالدقة والموضوعية ولم يفعل فيها هاجس القديم والجديد مفعوله الصارم فتمكنت من فسح عقدة جبل الجليل المقدس، وكما لا يخفى علينا فإنه نادراً ما يظهر شاعر بتزكية شاعر آخر وخاصة إذا جمع بينهما العصر والتعايش.

تكريس الابتاع

لقد وطلت أرضية نقد الشعر من كثرة ولوج مختلف الآراء فيها كما رأينا، زادهما كون هذا الجنس من التعبير من الأشكال التي تفتح صدرها لكل راغب ومغامر، وكما يقول الأمدى: «ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله» (٢٦) ويضيف فيما معناه بأن على المغامرين في نقد الشعر أن يرافؤا به، لأن نقد الشعر ليس مجرد انطباعات يخرج بها المتذوق، بل هو حذق لحرفة ومهارة دقيقة في معرفة استخدام وسائلها، شأنها في ذلك شأن كل الحرف النبيلة التي لا يقدم عليها إلا ذوو الدربة والدراية، ومن العجب العجائب أن يستأنس كل امرئ إلى غيره حين تموزه معرفة أي حرفة كانت، لكنه في مجال الشعر تجده عنيداً مستبداً برأيه غير مسلم لذوي الخبرة فيه بالرأي، وقد صدق العسكري بدوره الذي، وإن كان مردداً لقول الأمدى، إلا أنه يزيد بعض الإضافات قائلا: «والذي قصر بالشعر كثرت وتعاطي كل أحد له حتى العامة والسفلة قلقله من النقص ما لحق العود والشرطنج حين تعاطاهما كل واحد» (٢٧)

ولقد يفهم من معرض حديث العسكري أن كثرة بهرجة الشعر ومعايرته كوامن تنبثق عن جبلة وثقافة ليس من المفروض أن

تتوافر في أي إنسان مهما أوتي من العلم والذوق.

فالشعر كما تعلم يستقيم بكلام بديع ولفظ رفيع، تعجز الخواطر عن مباراته وتقتصر الأنفهام أحياناً عن إدراكه، إلا بعد معاناة ومراعاة لسره، لأنه وهج فياض جيبش من غير تعسف ولا تكلف ولا تعجرف في انسجام محكم الطبع والصفة يأتي أحياناً سبلاً ويشحن مرات بالرمز المبهم الذي ليس من الضروري أن يسفر بعد القول بل يكفي فيه بالإيهام والنحاس.

وكانت العرب تقول اعرف الشعر قبل قوله واستعن على عمله بأمله حتى يصبح المتمكن فيه يضع لسانه حيث يريد؛ لأن الشعر حسب مفهوم العسكري هو: «كلام منسوج، ولفظ منظوم وأحسنه ما تلازم نسجه ولم يسفخ وحسن لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً» (٢٨)

إلا أن نقاد الشعر القدامى الذين لم يتجاوز فهمهم الشعر كونه كلاماً

موزوناً مقفى راحوا من منطق تكريس الابتاع يحيطون عالم الشعر

بهاالة من الطوقوس المبهمة، المشربة بروح العدا للجديد والمستوحاة

من الصرف القبلي ذي النزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة،

فاحضرت مثل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر

وإن شئت تنحيطة أو تسييجها بما سمي بعمود الشعر أو بالعرف

المتعارف عليه «فكانت الطريقة المسلوكة في التشبيه والنهج

القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين فكتشبيه الجواد

بالبهر والمطر، والشجاع بالأسد، والصن بالشمس والقمر

والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجيل والحي بالكر

والفائن بالحلح ثم تشبيه اللثيم بالكلب والجبان بالسفرد

والطائش بالفراش والذليل بالنقد والفق والوثة، والقاسي

بالحديد والصخر، والبلبد بالجماد، وشهر قوم بخصال محمودة

فصاروا فيها أعلاماً فجزوا مجرى ما قدمناه: كالمسؤول في

الوقوف وحاتم في السخاء والأخف في اللحم وسحبان في

البلابة وقس في الطباغة ولغمان في الحكمة، وشهر آخرون

بأضداد هذه الخصال فشيء بهم في حال الذم كيقال في المي

وهينقه في الصمم... الخ» (٢٩) وبهذا الإيجاز وضع العسكري

الخطوط العريضة لعمود الشعر الذي يزيده الحاشي في حليته

توضيحاً أكثر» (٣٠)، ومن هذا المنطلق تحول عمود الشعر إلى

فرض قائم بذاته وأصبح شرط اتباعه حتمية لا مرد لها، ومنه

انبنقت حملة حراس القديم في وجه كل محاولة لتجاوزه كبهذه

اللفظة التي يثير إليها قدامة بن جعفر وهو يرد على قول أحد

الشعراء: «إن من عيوب معاني الشعر مخالفة العرف والاتبان بما

ليس في العادة والطبع مثل قول المرار:

وخال على خديك يبدو كأنه

سنا البدر في دجاء باد دجونها

فالمعارف والمعلوم أن الخيلان - ج خال- سود أو ما قاربها في ذلك اللون، والحدود الحصان إنما هي البيض وبذلك تنعت فأثنى هذا الشاعر بقلب المعنى(٣١) فمن منظور قدامه المحافظ يعتبر هذا الشاعر من منتهكي عمود الشعر ومن مفسدي الذوق لانه خالف العرف بأن جعل لون الخال كلون سنا الدير وتجد الأمدى يؤازر قدامة ضمنيًا حين يرى «أن الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه»(٣٢) بل أدهى وأخطر يحمل العرب ما لا علم لهم به حين يجعل مثل هذه النظرة المنقبضة تستهجن حتى الإبداع قائلا: «وهذا مذهب من مذاهب العرب عام في أن يصفوا الشيء على ما هو، وعلى ما شوه من غير اعتماد الإغراب ولا الإبداع»(٣٣) وهكذا يتجاهل هو الآخر شحنة الأحاسيس والمواقف والتفاعل لدى المبدعين وهم يقدمون على استحضار لحظات الإبداع الفني بعد تضافر عوامل الخلق في توليده ليظفروا بالشعر الذي فيه عروق الذهب على حد تعبير الباحثين.

وبما زاد في تكريس ظاهرة القديم وتفضيله حملة الأديعاء على النقد الذين كان أغلبهم من اللغويين والنحاة، فكانت نظرتهم للشعر لا تنصب على روح الأنفاظ بقدر ما تنصب على أجسادها وقد صدق العنابي حين قال: «الأنفاظ أجساد والمعاني أرواح. وإنما تراهما بعيون القلب»(٣٤). وهؤلاء النحاة غالبًا ما تنعدم فيهم عيون القلب. ولما صاغ بشار في أحد أبياته مصدرا من فعل وجل على وزن فاعلي: فقال الوجلي في قوله:

.. والآن أقصر عن سمية باطلي
وأشار بالوجلي علي مشير

وكذلك حين فعل مع غزل:

على الغزالي مني السلام فريما

لهوت بها في ظل مخضرة زهر

قال الأخفش: لم أسمع من الوجلي والغزل «فعلى» وإنما قاسمها بشار وليس هذا مما يقاس وإنما يعمل فيه بالسامع... وطمع عليه كذلك في قوله:

تلاعب نينان البحر وربما

رأيت نفوس القوم من جريها تجري

فقال الأخفش: لم أسمع بنون ونينان، فبلغ ذلك بشارًا فقال: ويلي على القصار ابن القصارين متى كانت اللغة والفصاحة في بيوت

القصارين؟ دعوني وإياه. فبلغ ذلك الأخفش فبكى، فقيل له: ما يبكيك؟ قال: وقعت في لسان الأعمى فذهب أصحابه إلى بشار

فكذبوا عنه، وسألوه ألا يهجوهم، فقال: وهبته للوم عرضه. قال:

فكان الأخفش بعد ذلك يحتج في كتبه بشعره ليلبغه ذلك فكيف

عنه»(٣٥) وإذا كان الأخفش قد حظي بهذا الرعب من بشار فإن

سيبويه نفسه لم يسلم من متابعة بشار ودفاعه عن مملكة

الشعراء كيلا تدنس برائحة النحاة، فهو يخاطبه بلهجة الشاعر

الواق في نفسه قائلا

أسيبويه يا ابن الفارسية ما الذي

تحدثت عن شمتي وما كنت تنبذ

أثلت تغني سادرا بمصاوتي

وأما بالمصريين تعطي وتأخذ

لكن هناك جيشا من الشعراء من هم دون بشار في التصدي لهؤلاء

النقاد المتصدين لهفوات الشعراء اللغوية فلم يتورعوا من نعتهم

بأبشع الصفات وشتمهم كهذا شعر لا حلاوة فيه، أورده على

شيطانه حتى لا يمتن به عليك، أو أن شيطان الشعر ظل يعرض

مثل هذا الشعر على الشعراء فلم يقله أحد منهم غرير، أو خبي

هذا الشعر كما تنحبا سؤائك، أو هذا شعر لا عليك ألا تستكثر منه،

أو أذهب وتظهر من هذه الجنابة. فمثل هذا الوابل من التعريض

القصد التهذيبي ياد عليه وليس معنى ذلك انه جاء حصيلة

نتائج سلبية مضرة بمسيرة الشعر وبدافع الغيرة فيضات كعامل

لتطهيره وتحصينه، لأننا نجد أمثال هؤلاء النقاد في مواقف

مغايرة يقررون بالجودة لمن هم ليسوا أهلا للشعر، وقد حدث هذا

في العديد من المواقف المسجلة لهم، ويمكنال على ذلك اقترانهم

بالشاعرية لأبي قيس بن الأسلت على نصف بيت «وكانت العرب

لا تعد أبا قيس شاعرا فلما قال: كل امرئ في شأنه ساع» فلما

قال هذا المصراع عدته من الشعراء»(٣٦)

ولم تقف النظرة السلفية عند هذا الحد من التصدي للشعراء

المجدين، بل جعلت من نفسها وارثة لأجياد الشعر القديم ومنزلة

نفسها منزلة القصم والحكم، ومحفزة من خطورة التجاوز الذي لا

فائدة من ورائه: لأن كل ما سيقال قد قيل، وقد سقط في اللبعية

الخطرة نقاد شعراء كان بإمكانهم المضي بمركبة الشعر قدما

نحو شواطئ أخرى يباح فيها الإبحار والرسو دون تصف بغير

دليل، ولا خوف من الضلال. واقتصد بذلك كلا من الأمدى وابن

طباطبאה، والعسكري وابن المعتز والحامتي وكل من تجلت في

ملاحظاتهم النقدية بذور الذوق السليم الذي كان نتاج رماية

ودرية وثقافة وإطلاع ومنهج، فكانوا مريضين احتلال صدارة

النقد ووضع حد فاصل ما بين التواصل والتجديد، إلا أنهم بحكم

ولاتهم اللاشروط للقديم ولصناعيته فأنهم وقفوا موقفا لا يشرف

مسؤوليتهم الحضارية، وقد باعد الغرور ببعضهم إلى مناقضة

آرائه أو أن يتحول أحدهم كابن المعتز الشاعر المبدع حليف

مملكة الشعر خصوصا للتجديد في كتابه البديع، فيخاطب معاصريه

تقديم أولى ثمواته النقدية في كتابه البديع، فيخاطب معاصريه

المعاصرين من قبل السلفيين بلهجة المتعالي متفانسيا أو

متجاهلا أنه أحد ضحايا أو قربان مذبح الصراع الدامي بين

القديم والجديد، فاتمنا بذلك طريق الاستمرار في الذبح عن الكل

على حساب الفرد الذات، فيشير موضحا للقصد من تأليفه لكتاب

البديع الذي حسب نيته ليس القصد منه استجلاء الجديد والتقوية

به وإنما كما يقول: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعضا ما

وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون ليدل على بشارة أو مسلماً أو أيأ نواس ومن سلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثري في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه» (٢٧) إنه بهذه الأشارات والتلميحات يضع نفسه في صف القديم، شأنه في ذلك شأن العسكري الذي كان له الفضل في تصحيح عدة مفاهيم نقدية كانت سائدة رغم عدم صلاحيتها وأخطائها الفاحشة، كرده تفسير مصطلح المعاضلة على ابن قتيبة متهماً إياه بعدم الفهم، وردده لمعنى الجناس في مذهب الأصمعي وغير ذلك من التصحيحات الهامة. لكن بالرغم من كل هذا الوعي، والحس النقدي الغزج نجدته ينقاد في لهجة لا مسؤولة ليناقض بعض آرائه، أو يساند بعض المفاهيم المكرسة للاتباع مقلاً بذلك من قيمة آرائه النقدية ومواقفه الواعدة تجاه التجديد. إلا أنه في الباب التاسع من كتابه (الصناعتين) الذي خصه لشرح الديدع حيث أوصله إلى خمسة وثلاثين فصلاً يجده يقول: «هذه أنواع الديدع التي ادعى من لا روية له، ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها، وإن القدماء لم يعرفوها ذلك لما أراد أن يضم أمر المحدثين» (٢٨) فمثل هذا التخرج الخطير له وزنه واعتباره في كفة النقد السلفوي الاتباعي الذي هو في حاجة إلى من يحبط في حبله، وخاصة إذا كان بقامة ابن المعتز أو العسكري. لكن الأذى من كل هذا أن العسكري صاحب الذوق السليم والمنهج العلمي الدقيق الموثق والمتأمل خصوصاً في كتابيه الصناعتين والفروق في اللغة وحتى في كتاب المعاني، نجده في كتابه الأول مثلاً ينساق مع رأي الماخذطين في مشاطرتهم الرأي حول نقد بيت الحطينة السالف الذكر (الصناعتين ص ١٤٤) ليعود ليناقض نفسه، أو ليهتدرك خطأه في الكتاب الفروق كما سبق في الإشارة إلى ذلك.

أما مواقف من المتنبّي على سبيل المثال فهي كلها مشحونة بالدعاء الصارخ، وتجدّه إذا اقتضت الحال لذكره تراه يهزل عليه حتى يذكر اسمه فينحته دائماً بقوله وقال بعض المتأخرين (الصناعتين ص ٢٩٩) والمرة الوحيدة التي من فيها عليه بذكر اسمه علانية كانت ليصب عليه جام غضبه حين يقول: «ولا اعرف أحداً كان يتبع العيوب فيها أنها غير مكرث إلا المتنبّي فإنه ضمن شعره جميع عيوب الكلام ما أعدمه شيئاً منها حتى تخلى إلى هذا النوع فقال:

ويسعدني في غمرة بعد غمرة

سبح له منها عليها شواهد

فأنى من الاستكراه بما لا يطار غرابه» (٣٩) وقد سبق وإن قال فيه رأياً آخر مقرراً إياه أبي تمام. فالمتنبّي الذي يقول في حقه ابن رشيق «جاء المتنبّي فملأ الدنيا

وشغل الناس، نجده عند العسكري لا يضاهي حتى الطبقة الخالفة من الشعراء من كل هذه الطغية المشحونة بالجدلية التي تارة تكون مسكونة بهاجس، الاتباع، أو عدم استقرار الرأي؛ أو حاجز المعاصرة والمعاينة نجد السلفيين يعثون بوقفة جديدة في خضم هذا المعترك تمثلت في شرط يعتبرونه واقياً لمن يحاول ركوب صناعة الشعر، ويمثل هذا الشرط في الحد أو الالتزام بشحن الذاكرة قبل تقويرها بوجه التعبير الشعري وذلك بحشوها برصيد ضخم من المحفوظ والمرويات حتى تسعف الشاعر في مسيرته الشعرية بزان لغوي وجرس ليقاعي متجاهلين أن ما يعلل بالذاكرة من الصعب على الهالي إزالة نقشه أو وشه المائل على ذاكرة الاحساس، وقد ساعد مثل هذا العامل على تكريس الاتباع ولو بشكل غير مباشر، ولا أعرف مثل هذه الفرضية كانت كشرط أساسي في آداب الأمم الأخرى، فهي وإن كانت تعمل بعض الإيجابيات إلا أن سلبياتها أثقل من حيث تكريس كضروية حتمية لا مشروطة.

وهذا ما دفع بأحد حراس القديم أن يقدم على تصنيف كتاب، أو بالأحرى جمع مختارات تحت عنوان «تهذيب الطبع» ليهمل منها لذوي المواهب والرائعين في تعاطي قول الشعر رياضاً لترويض الطبع أو يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه وترشح أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد من نظر فيه من تلك الأشعار (...) فكانت تلك النتيجة كسبكة مفرغة في جميع الأصناف التي تخربها المعاني، وكما قد اغترف من واد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركيب من أغلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويفغض مستنبطه» وبهذه النصيحة يكون هذا الناقد الموجه قد ساعد على خلق قوالب جاهزة قابلة لاستيعاب المعاني الجاهزة والمجنطة في قاموس عمود الشعر، وتعود دائرة الإبداع لتتقلق من جديد على نفسها وتتفكس من الداخل ولا تستشقق من خارج محيطها شيئاً، وإذا كان هذا هو رأي ابن طباطبا فإن العسكري يشاطره في حكمة المسرحية فيقول: «ومن أفضل فضائل الشعر أن ألفاظ اللغة إنما يؤخذ جزئها وفحلها وغريبها من الشعر ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبين النقص في صناعته» (٤٠) أما الأديب فإنه يوطن ذهنه ضمنيّاً في تدخلاات المستمرة أثناء حصول كتابة الموازنة، كإصراره على أن جيد الشعر هو ذلك الذي يكون فيه الشاعر يحذو حذو الشعراء المصنّين، أو وقوفه الفاضح لجانب البحتري على حساب أبي تمام.

إلا أن هؤلاء النقاد يبدو أنهم قد أدركوا في قرارة أنفسهم مدى خطورة الاقدام على مثل هذه التجارب المتمثلة في نصائحهم للبدعيين لأن معطياتهم الموضوعية سوف تكون على حساب إطفاء اللغات والتي تصبح بحكم تشبيها بأنبال المحفوظ عاجزة على تجاوز

الحدود والقوالب الجاهزة، أنها ستنوء بحمل الحصار وتصيب غير قادرة على العطاء من محصول المعاناة لذا نذارك واحد كابن طباطبا رأيه ضيقا فيما فعله بأنه يجب اطراح الرديء حتى عند القماء محذرا من روايته لأنه على حد تعبيره «يصدر الفهم ويورث الخفاء» (...) وهو غث الألفاظ بارد المعاني، متكلف النسخ قلق القوافي... وأكثرها يستحسن تقليدا على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه» (٤١). وبهذه الخطوة المحتشمة نحو ما اعتقد ابن طباطبا أنه خطأ بأضافات تجديدية، إلا أنه لو تدبر الدارس مليا في فحوى آراء هذا الناقد لوجده يسمي لتكريس الاتباع، وسواء كان يقصد إلى ذلك أو من قبيل تقاذف الرأي، فإنها دعوة منه لالغاء الذاتية الفردانية لأننا نجدُه ينصح الشعراء مثلا إذا ما عمدوا إلى معاني سبقوا إليها توجب عليهم إبرازها في كسوة مغايرة تكون أليق وأحسن من ذي قبل. أما كيف يتم هذا فلا ندري؛ كما يطلب منهم أن يكونوا مهرة في عملية سرقة المعاني، ويوردها بهذه اللفظة بدون أي تحفز منه، وذلك حتى تخفى على ذوي المهارات النقدية، معرفة مصدرها وإذا أراد التجديد أكثر - وهنا يجب أن يكون بين قوسين فهم الجدة - يستحسن استعمال المعاني المسروقة في غير أغراضها التي سرقت منها، وهي لحدي الدواهي الأخرى التي تلقي روح الشعرية الحقبة، حيث يقول: «وإن وجدت المعاني أو الصور الشعرية في وصف نافقة، أو فرس استعمله في وصف إنسان وإن وجدت في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة» (٤٢) وكأنني بتخريجه هذا كمن لا يرى حرجا من أن يكشف طيب يظري على أنسان يحكم أن الجهاز الهضمي واحد؛ وأن ما فيه من أخصاء لا فارق بينهم؟! وزيادة على هذا فإن الانبعاثيين أصرروا على صيانة العرف الفني بحيث يجب «أن يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، وفي الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها» (٤٣) وراحوا يحملون الإعراب أكثر من هذه المفاهيم وذلك قصد تضيق دائرة الظل على الشعراء، وجعلهم أشباحا لصور باعثة «وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم، إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة وتعلم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة في إنجاز التصاريح البلاغية، فقد كان كثير أخذ الشعر من جميل، وأخذه جميل عن هدية بن خورش، وأخذ هدية عن بشر بن أبي حازم، وكان الحطينة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذ زهير عن أوس بن حجر، وبهذه النفعنة التي تفرد بها الذوق العربي، تحول كل شيء في هذه الجياحة، حتى الذوق إلى حتمية النشأة إلا أنها نشأة دون ارتقاء، لأن محك النقد يستهجن كل ما هو غير متعارف عليه وقد ظلت مثل هذه الأحكام النقدية الجائرة عبارة عن نتائج انفعالية لوقائع عابرة غير مخلقة وأراء من الفجار ما يفضي الأبهام، بل كانت عبارة عن تصادم طرفي من جراء اللعب الانبعاثي المتعجز، لكن بمجرد تمكن الجديد من الساحة الذوقية، فإن الصدام كشف عن نوايا الحقيقة، وسلك منحرجا خفيرا عرف بمعركة القديم والجديد التي كان هدفها الأساسي تدمير أحد الطرفين المتنازعين، فلم يعد مسلم بن الوليد ولا

بشار بن برد ولا ابونواس مثلا يتحفظون من كونهم روادا الجديد بل أصبح كل منهم على وعي بمسؤوليته، فلما سئل مثلا بشار بن برد عن رأيه في شعر بيت قالته العرب أجاب «إن تفضيل بيت واحد لشعبد» (٤٤) ولما كان أبو العتاهية صادرا في أمر غير هيبا على ما يقدم عليه، وغير أبي ما يقال عنه «كأنه شاعر من سوقة الناس وعامتهم، وكان طبعه وقريحته أكثر من أضعاف ما اكتسبه من دربه، واقتناه من عمله، إذ كان في شببته يالف أهل التوضيع حتى عوتب في ذلك، وقيل إنه كان يحتمل زاملة المختئين؟ فقول له: مثلك يضع نفسه هذا الموضوع؟ فقال أريد أن أتعلم كيادهم واتحفظ كلامهم، وذلك بين في شعره سيما في النسب» (٤٥) فهذه أبو العتاهية كما يلاحظ قد اتضعت باقراار المستغرب له بحدوث أمره في نهاية هذا الكلام، إلا أن المعركة الحقيقية نجدها تكشف عن أبعادهما مع أبي تمام وخصومه من المحافظين: فهذا الشاعر الذي من أجله اقتحم الأمدى مجال المبادرة لكي يبدل بكلمة حراس الاتباع الأخيرة، وينصب نفسه وصيا على مملكة الذوق والشعر مستدلا على كل ذلك بأراء خصوم التجديد جاعلا منهم شاهدا على طرد شاعرية أبي تمام من قاموس الشعراء، ملخصا ذلك في مقولة ابن الأعرابي المتعصب للقديم علانية:

هي «إن كان ما يقوله أبو تمام شعرا فكلام العرب باطل» إنه يراهن بديوان العرب كاملا قصد التصدي لمن يخالف العرف والمتبع لكتاب الموازنة لا يخامره ريب في أن هذا الكتاب النقدي لا يتسم بالروح الموضوعية التي وعد بها المؤلف وهو يفتتح دراسته، لكنه يستجلي من عمق فكرته المحورية أنها محاكمة للتجديد، والوقوف منه موقف المعادي المتبرئ من ذمته، أما الأسلحة النقدية المستخدمة في هذا الكتاب فهي بضاعة مفرضة جمعت فيها كل نفايات خصوم الاتباع ليقولوا كلمة موحدة قد تكون أحد فروعها هذه الهنة التي تروى على الأصمعي «وذلك أن اسحاق بن ابراهيم الموصلي أنشد الأصمعي

هل إلى نظرة إليك سبيل

فيروي الصدى ويشفي الغليل

إن ما قل منك يكثر عندي

وكثير ممن تصب القليل

فقال الأصمعي لمن تنشدني؟ فقال: لبعض الأعراب، فقال: هذا والله هو الديباج الخسرواني، قال: إنهما لليلتهما، فقال لا إن أثر الصنعة والتكلف بين عليهما» (٤٦) فلا ندري كيف نستشف من تخريج الأصمعي الأخير أدواته النقدية التي ألهمتها أثر الصنعة والتكلف في هذين البيتين اللذين حكم لهما في البداية بالروعة والجودة؟ «قال أمدى، الذكي الذي عرف في العديد من المواقف كيف يغلب آراءه المعرضة ليحسم بها بعض المواقف لصالح

يمكن تصور استعارة باردة تظل تكرر القريضة الثابتة بين اللحم والزينة ولا تسمح بتجاوزها؟ فمن أين سيتنفس الشعر؟ وكيف ستسحب اللاحق فضيلة الاضافة المولدة من صورة مكتملة منذ ولادتها الأولى. إننا يسعى إليه حراس الانباع هو ابرز افضلية القديم وجعل مزية السبق دائما من نصيب اصحابه؛ وإذا تطاول لاحق ببعض التصورات الجديدة انتهت في شخصه وشكك في مقوماته الفنية. أو انتهت بالسرقة والمحاكاة.

وقد حز في نفس ناقد كالأمدي انه يقوم بهذا الدور التمردي واحد كأبي تمام مشهود له بالأحاطة الشاملة بالمقومات العرفية للشعر القديم؛ فدائره محفوظة في هذا المجال تنضج بها مختراته في العساسة؛ وزيادة على ذلك فهو القائل:

إذا عنيت بشيء علمت أي قد

أدركته أدركني حرفة الأدب

فوائد كالأمدي كان يدرك أبا تمام لا يجهل ما يلزم من تشبيه واستشعاره لظاهرة كالعلم، «يعلم ان الشعراء اليه تقصد» أبي وصف بالرائنة- وإياه تعتقد، ولعله قد أورد منه ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ، ومفهوم الابتداع في قاموس الأمدي كما لاحظنا سابقا هو ضلالة، وكل ضلالة حرام، وكل حرام مرفوض بالشرع وبالعرف.

ودون أن يشعر نجد الأمدي يقر لأبي تمام بعدة مزايا في طريق التجديد، فهو هنا يعترف له بالأبداع الواعي المقصود، كما يعترف له بقدراته الواعية بما يمكن اعتباره قديما.. ولكنه في تجاوزه الواضح عن قصد دالة على رغبة في كسر القيم العرفية لمفهوم الشعر. أما كونه في محاولاته التجديدية وقع في الخطأ فهذا رأي يمكن ان يحتفظ به للأمدي وحده كذوق فردي، لا كذوق عام تحول في مجتمع حضاري كما هو شأن البيئة التي عاش فيها الشاعر، الى تقويم الذوق بمقاييس حضارية جديدة.

أما أن يفرض عليها ذوق مقياس مستمد من واقع مغاير كأن يجعل من شعر ذي الرمة، وروية وامرئ القيس مقياسا مثاليا فهذا مردود على اصحابه بالاجماع أو بالقياس.

يمثل هذا التلقي المشحن بالروح القبيلية اعترفت مجموعة كبيرة من الصور الفنية لأبي تمام بدعة، وكذلك تصانده برمتها، وكما قال على ما نقول:

قصيدة أبي تمام مدح فيها عبدالله بن طاهر مطلعها.

هن عوادي يوسف وصواحيه

فعرنا فقدمنا أدرك الثار طالبيه

فلما نظر فيها أبوالمعيل- والذي يبدو أنه كان وكيل أعمال الوزير الذوقية- استرتل ابتذالها وأسقط القصيدة كلها حتى صار إليه أبوتمام وأوقفه على موضع الاحسان منها فراجع عبدالله بن طاهر فاجاز(هـ) أما استعارته الفنية فكانت غالبا

القديم، نجده في تتبعه الدقيق لمساوي أبي تمام، حسب مفهومه، يلفت انتباهنا الى مواطن التجديد الحقة في شعر أبي تمام، والتي كثيرا ما تجاهل صليبها آخرون، وظنوا أن الأمر هو اسراف من طرف أبي تمام في طلب الجناس والطباق والاستعارات واسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشية شعره بها حتى صار كثير ما أتى به من المعاني لا يعرف، ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالطن والحدس ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء، ولم يوغل، ولم يجانب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتصرها مكارها، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجماجمه غير متعب ولا مكود، وأورد من الاستعارات ما قرب وحسن ولم يفحش واقتصر على القول على ما كان محذوا حذو الشعراء المحسنين، لسل من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب مائه ورونقه(٤٧)، وأنه يذكره لهذه العيوب، التي يعتبرها مساسا بجودة الشعر الذي يفهمه، يقر ضمنا بما يمكن اعتباره حجر الأساس في لوازم العداة والمعاصرة للقصيدة العمودية..(٤٨) وخاصة لما نجده يكشف لنا ذلك من خلال تطبيقاته على شعر أبي تمام حين يأخذ عليه على سبيل المثال هذه الصور الفنية التي يقول فيها الشاعر واصفا أحد مدوحيه بالحلم.

رفيق حواشي الحلم لو أن حلمه

يكلفه ما ريت في انه برد

فيمثل هذه الصورة الفنية الرائعة المستحدثة خاطب الشاعر مدوحه فكسر بها عمود الشعر بأن صدم الذوق المتعارف عليه وذلك بتشبيهه الحلم بالبرقة كاسرا بذلك القائل: «هنا هو الذي المتعارف عليها مما جعل الأمدي يعلق قائلا: «هنا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه والى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئا، والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأن ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالبرقة؛ وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان، والثقل والرائنة ونحو ذلك»(٤٩) فذنب أبي تمام هنا كونه لم يسلك طريق السلفيين الذين أجمع نوقهم الفني على مقارنة الحلم بالرائنة، فجاءت أحلام مدوحهم تزن الجبال رائنة، وقد شذ أبوتمام وعد من منتهكي حرم الشعر الشعري المتعارف عليه المتوارث بالتواتر الروائي ككابرا عن كابر. إن مثل هذا المقياس النقدي جدير به أن يطرح لانه بني على أسس غير سليمة، لا من حيث المبدأ الزمني والمكاني لدائرة الشعر، ولا من حيث الذوق الموجد الذي هو نسبي بالنسبة للمتلقي، فإذا كان الجمهور الجاهلي والاسلامي أو حتى الأموي ممن كان يستجيب بحكم التعاطف القبلي القوي والشديد المغول لمثل هذه الاستعارات، فإن مستجدات الحياة أبت إلا أن تكسر حتى الأعراف البلاغية فما بالك بالاعراف القبيلية، ولا كيف

مصدر تهكم، لا كونها رديئة ومستهجنة، بل لكونها تميزت بالغنى البلاغي، وتشدت في كسر القيم العرفية للنوع القبلي. فدرت عليه صور ندية كهذه «و قد فرعن في أفعال الأجل»، «ألقى عن مناكبه الدثار» أو «كاهل الوعد» أو «ك النجى محمولا على كاهلي الوعدى» أو «حطمت بالإنجاز ظهر الموعد» أو «تناول الفتى أيدي الموت» والموت هنا بمعنى النجاة التي لا تنجو بدورها من الموت، ولقد علق الأمدى في معرض انتقاده بصفة اجمالية على مثل هذه الصور بأنها من عويصات أبي تمام.

ولا يسع المتلقي هنا إلا أن يقول للأمدى وأمثاله من الأوصياء على الشعر:

جهلت، ولم تعلم بأنك جاهل

فمن لي بأن تدري بأنك لا تدري

لذا لم يكن في وسع الأمدى وغيره هضم «جثمت طيور الموت في أوكارها» أو «عزم أيدا منه على سفر» وغيرها من الصور الفنية التي لم تحترم قانون التشبيه والاستعارة المتعارف عليه بل نجدها توغل في خضم استخدام القرائن اللاعقلانية أو حتى الذهنية تاركة مساحة واسعة للتلقي يستشف منها ما بدا له. لأن الصور الفنية في الشعر كما يقول حازم القرطاجني مثلا: وهو أوجد النقاد العرب القدامى في فهمه المغاير للبلابة العربية بحكم تمكنه من علم المنطق وباعتباره الامتداد الأمين لأراء ابن رشد المستوحاة من أرسطو فانه يرى انها «أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة، عليها والنقائض بها الى جهات من الترتيب والاسناد، مثل أن تئيب الشيء الى الشيء على جهة وصفه به أو الاخبار عنه أو تقديمه عليه في الصورة المصطلح على تسميتها فعلا أو نحو ذلك، فالانباع والجر وما جرى مجراها معان ليس لها خارج الذهن وجود لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء الى شيء أو كونه الشيء لا نسبة له إلى الشيء» (٥١) لأن ليس كل معاني الموجودات حاصلة في الأذهان، لكن بمجرد تلقها بالأدراك الحسي تتشكل بموجبها صورة في الذهن تتطابق ما استشف بالفاعل «فاناز عبر- الشاعر- عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة من الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ (٥٢) وهكذا، يتحتم على الصورة الفنية أن تعبر مثل هذه المسافات حتى تصل الى المتلقي، ووصولها إليه لا يكون في هيئتها الأولى، بل تتعرض أثناء تحولها الى كثير من الإضافات والتقلصات مما يجعلها تدنو في لحظات ولادتها مجهولة أحيانا حتى من قبل مبدعها فما بالك وهي تمرّج بأحاسيس المتلقي، وتضفي عليها من الاسقاطات الدلالية اللفظية والحرفية، أو الصوتية مع الترتيب

بحسب حروف الصلات والرباطات وما ينتج عن كل ذلك من أفراتات أو نقائضات، أو تفريعات مشحونة بمفاهيم مكتنزة تستقطب لحظة تماسها بالرواسب الذهنية التي تزهلها لتقص أشكال مغايرة من التفاعل مع الذات الفرد الواقعة من كيانها والموجودة داخل الأطاريح الزماني والمكاني ان مثل هذه الخصوصيات الذهنية المتشعبة من حيث عورة مسالك استحضارها تعين موقف الشاعر الفني، وقد سجل شاعر الخوارج الكبير وقراسها الطرماح بن حكيم مثل هذا الموقف الفردي الذاتي، بحضور مخد بن يزيد المهلبى حين طلب منه ومن الكميت شاعر الشعبة أن ينشدها شعرا قائمين: فامتثل الكميت، لكن الطرماح رفض وأجاب بحس فيه من كبرياء الذاتية المسؤولة عن فردانيتها قائلا: كلا والله ما قدر الشعر أن أقوم له فيحط مني بقيامي، وأحط منه بضراعتي وهو عمود الفخر وبيت الذكر لأمير العرب. فيمثل هذا الموقف يمكن اقتضام ميدان القول، الشعر ويمثله تفرض على المتلقي صوره الفنية المسكونة بوجه الديمومة: لأن الذات الفرد هي منبعها الأول ومحط لرسائنها الأخير: لذا نجد أبها حاتم الذي يقول: أتيت أبنا عبدة ومعى شعر عروة ابن الورد فقال لي: ما ممة؟ قلت شعر عروة. فقال: فارغ حمل شعر فقير ليقرأه على فقير، ثم انشد شعر طربن في الفجاة وهو من وجهاء الخوارج وشعرائهم وقادتهم.

يا رب ظل عقاب قد وفيت به

مهورى من الشمس والأبطال تجتلد فقال: هذا والله هو الشعر لا ما تتولون به من أشعار الممانيت، انه ذلك الشعر البارد الخالي من حيوية الذات، وانتصارحوية استحضار صوره الفنية.

فالشعر، الشعر، هو ما جمع في تلافيف بين ثقة الذات بفردانيتها مع تجاوز المحظور الى استعذاب المغامرة بحثا عن مجالات مظلمة في مساحات الذهن والاحاسيس. فيستحيل تواجده الفني الى واقع تفاعلي نستشعره بمحمول النقائض اللفظي، والجرس الصوتي الكامن وراء الدلالات اللفظية، او التفرجات المعنوية. من هنا كانت نقطة التصادم بين الذاتيين عن حوض القديم قديم تعود هضم الجاهل، وتمتله بحيثياته او الجديد الرافض عن قناعة موضوعية مفادها ان الفن هو قبل كل شيء تاج يخضع لعوامل الزمان والمكان والظروف. واذا كان أنصار القديم يحكم تعاطفهم للامشروط مع رأينا يرفضون الجديد كما رأينا لكونه جديدا فهذا منتهى التوقع. وقد رأينا كيف كانت الغلبة تقريبا دائما لصالحهم وذلك لتشبته بأذيال السلطة التي في حد ذاتها وجدت استقطابهم ما يرضي نزواتها. فنناصر القديم لا لجدوته بل لكونه يمثل إحدى دعائم استمراريته على رأس الحكم، وكانت

المصاحف

- ١- الحاشية: حلية المحاضرة، الجزء الأول، ص ١٢٣
- ٢- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ١٢٤.
- ٣- أبوهلال العسكري، الصناعات، ص ١٤٤.
- ٤- يأتي هنا مصطلح الشعرية مقابل مصطلح (POETICA) في اللغات اللاتينية، وأول من أكثر استعمال هذا المصطلح في تقديم أبوهلال العسكري وخاصة في كتابه الهام الصناعات
- ٥- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ٢٥٧
- ٦- العسكري، الصناعات، ص ٤٠٨، ٢٢٣
- ٧- الحاشية: حلية المحاضرة، ص ٢٨١
- ٨- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ١٧٩
- ٩- العسكري، الصناعات، ص ٢٢٤
- ١٠- الصناعات، ص ٢٢٤
- ١١- العسكري، الصناعات، ص ٣٠.
- ١٢- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ٣١٦
- ١٣- الموزيان، الموشح، ص ٣٢٩ / ٣٣٠
- ١٤- الموزيان، الموشح، ص ٣٧٨ / ٣٧٩
- ١٥- الموزيان، الموشح، ص ٣٢٦ / ٣٢٧
- ١٦- الموزيان، الموشح، ص ٢٨٤
- ١٧- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ٢، ص ٢٨
- ١٨- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ٢، ص ٢٩
- ١٩- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ١٤٢
- ٢٠- العسكري، الصناعات، ص ٣٢٨
- ٢١- العسكري، الصناعات، ص ٩٠
- ٢٢- العسكري، الصناعات، ص ١٠
- ٢٣- ابن طباطبا، معيار الشعر، ص ١٠٢. الموزيان، الموشح، ص ٩١
- ٢٤- العسكري، الفروق في اللغة، ص ١٤- ١٥.
- ٢٥- العسكري، الفروق في اللغة، ص ١٤، ١٥
- ٢٦- الأمدى الموزانة، ص ٢٧٢
- ٢٧- العسكري، الصناعات، ص ١٤٥
- ٢٨- العسكري، الصناعات، ص ١٦٦
- ٢٩- العسكري، الصناعات، ص ٢٤٩
- ٣٠- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ١٢٩، ١٢٨
- ٣١- الموزيان، الموشح، ص ٣٦٢
- ٣٢- الأمدى الموزانة، ص ٤٢١
- ٣٣- الأمدى الموزانة، ص ٣٩٢
- ٣٤- العسكري، الصناعات، ص ١٦٧
- ٣٥- الموزيان، الموشح، ص ٢٨٥
- ٣٦- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ٢٢٤
- ٣٧- ابن المعتز، الديب، ص ١.
- ٣٨- العسكري، الصناعات، ص ٢٧٢
- ٣٩- العسكري، الصناعات، ص ١٦٦. وانظر كذلك ص ١٥٥
- ٤٠- أبوهلال العسكري، الصناعات، ص ١٤٤
- ٤١- ابن طباطبا، معيار الشعر، ص ١٦٦
- ٤٢- ابن طباطبا، معيار الشعر، ص ٧٨
- ٤٣- العسكري، الصناعات، ص ٢٧٢
- ٤٤- الحاشية: حلية الأولياء، ج ١، ص ٣٢٤
- ٤٥- الموزيان، الموشح، ص ٤٠٢
- ٤٦- الأمدى الموزانة، ص ٢٤
- ٤٧- الأمدى الموزانة، ص ١٢٥
- ٤٨- عبد الله حمادي شرب العشق واليهي، المقدمة، لزوم الحداثة والمعاصرة للقصيد العبودية، كذلك مدخل إلى الشعر الإسباني، فصل لا عقلانية اللغة في الشعر الإسباني
- ٤٩- الأمدى الموزانة، ص ١٢٨
- ٥٠- أبوهلال العسكري، الصناعات، ص ٤٥٤، ٤٥٥
- ٥١- حازم القرطاجني، معيار اللغة، ص ١٦، ١٧
- ٥٢- حازم القرطاجني، معيار اللغة، ص ١٨، ١٩
- ٥٣- الحاشية: حلية المحاضرة، ج ١، ص ٢٢٤

واعية بما يمكن ان يحصل لو انتسب الأمر للتحديث والتجديد. وقد خرج المحدثون في هذه المعركة ببعض المردود الايجابي في حق الشعر والقصيدة، تمثل في الوعي الجديد لمفهومه والذي يسجله الحاشية يقول: «ان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض. فتمت انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه».

وتعفي معالج جماله، ووجدت حذاق الشعراء وارباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحال، احتراسا يجنبهم شوائب النفسان، ويقف بهم على محجة الاحسان، حتى يقع اتصال، ويؤمن الانفصال وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجهة لا يفصل جزء منها عن جزء.

وبهذه الإضافات الايجابية يكون المحدثون قد حققوا مكاسب معتبرة في حق تحديث القصيدة العربية على حساب الذوق السلفوي القبلي وخاصة ان واحدا كالحاشية يصرف في استنتاجاته النقدية على أن مثل هذه الخصوصيات الجديدة هي من مجهود دعاة الحداثة إذ يقول: «هذا مذهب- يقصد وحدة القصيدة العضوية- اخص به المحدثون لتوقد خراطهم ولطف افكارهم واعتمادهم البديع واغنائهم في اشعارهم» وإذا كان الحاشية قد سجل هذه الخطوات المتطورة من منظور نقدي فإن أبا تمام قد خلد مثل هذه التطلعات قائلا:

جاءتك من نظم اللسان قصيدة

سقطان فيها اللؤلؤ المكنون

انسية، وحشية، كثرت بها

حركات أهل الأرض وهي سكوت

ينوبها خضل وحلي قريضا

حلي الهدى ونسيجها موضوع

أما المعاني فهي أبكار اذا

نضت ولكن القوافي عيون

انها دعوة واضحة للقصيدة المثمرة، المليئة بهوج الحياة وتنقضاتها والمفككة الفيد من كل اعتبارات تكون هدفا لتقليص طيرانها الذي لا يعرف ينوبه الخضل النماء والعطاء إلا في رحاب حرية الابتداء. عموما فإن أنصار التحديث قد خرجوا من هذه المعركة برجلين في مستوى مسؤولية الابداع وهما الشاعر المقتني الذي خطا بالقصيدة خطوة ما تزال لم تدرك الى يومنا هذا، والثاني هو عبدالقادر الجرجاني الذي عرف كيف ينمي مدرسة النقد العربي الذي أساس الذوق والتفاعل مع النص الابداعي ففتح بذلك مجالات هي في حاجة الى وقفة على حدة

م شروع منهج متكامل

لدراسة الأدب العربي اللسطيني الحديث

حسام الخطيب *

تقديم :

لا يضيرني أن اعترف أن همّ تحديد مصطلح الأدب الفلسطيني المعاصر ورسم منهج نوعي لدراسته ليس وليد الساعة، بل هو هم قديم ولد في ذهني مع بداية تماسي مع الإنتاج الأدبي الفلسطيني والإنتاج العربي المتعلق بفلسطين وقضيتها. وهذا الإنتاج العربي كبير وممتد ومتنوع ويتقاطع في مضامينه وتجاريه وأشكاله الفنية تقاطعاً قوياً مع الإنتاج الفلسطيني.

ومثله ذلك النتاج الأدبي الفلسطيني والأدبي المتعلق بالقضية الفلسطينية وهو غزير متوالد متطور يومياً مع تلاحق الأحداث المصيرية الدرامية التي يتعرض لها الشعب العربي الفلسطيني، ومع هذا النتاج هناك دراسات وتصانيف ورسائل جامعية ومناقشات وحوارات صاخبة، ومعها ندوات ومؤتمرات. وقد طغى هذا الإنتاج المتعلق بالقضية الفلسطينية على الجوانب المختلفة للإنتاج الإبداعي والثقافي الذي ينتجه الفلسطينيون في الوطن المحتل والشتات.

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

ومع هذا التراكم الإبداعي والمعرفي الهائل، يحس المتابع ببعد ناقص حول تحديد طبيعة هذا الإنتاج وحدوده وتصنيفاته الداخلية، وعلاقته بالمحيط الأدبي العربي من حوله.

وقد أتجحت لي في السابق مناسبات محدودة لطرح هذا الموضوع على المنتديات الفكرية، وكنت حريصاً على ألا أفوت أية فرصة من هذا النوع لقناعتي بأن المنهج المعتمد يحتاج إلى إنضاج وتعميق واستدراكات من خلال الحوار المفتوح وامتحان ردود فعل المتلقين تجاهه من دارسين ومتفكرين وذوي اهتمام فكري أو قومي.

ومع الأسف، كانت هذه المناسبات مقطعة ولم يتوالد منها أي تراكم يساعد على تشكيل ملامح منهج مناسب. وفيما يلي عرض موجز لأهم مناسبتين في هذا الشأن.

١- ندوة التعريف بالأدب الفلسطيني

المعاصر، اليونيسكو، باريس ١٩٨٤

كانت المناسبة الأولى تسمية وفي الصميم، وهي «ندوة التعريف بالأدب الفلسطيني المعاصر»، التي عقدت خلال يومي ١٨-١٩/٧/١٩٨٤ في مقر اليونيسكو (باريس) بدعوة من الجمعية العالمية للحفاظ على التراث الثقافي الفلسطيني ورعايته International Association for the Safeguard and Enhancement of the Palestinian Cultural Heritage

وبتعاون مع منظمة اليونيسكو، والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ALECSO، ومشاركة الدوائر المعنية بالثقافة والأدب في منظمة التحرير الفلسطينية. على أمل أن تتخفف هذه البداية عن برنامج مشترك ينظم بالتعاون بين اليونيسكو وألكسو ومنظمة التحرير

وقد مثل ألكسو في هذه الندوة مديرها العام الدكتور محي الدين صابر، وترأس الجلسات. وحضر جلسة الافتتاح الأستاذ ساكاغيانسان، المدير العام المساعد في القطاع الثقافي لليونيسكو نيابة عن المدير العام السيد محمد مختار أمبو، والسيد أحمد الدراجي الممثل الدائم للمنظمة العربية في اليونيسكو، وبعض كبار موظفي اليونيسكو. وأسهم في الندوة باحثون عرب وفلسطينيون من مناطق مختلفة من العالم. وهم: محمود درويش، وجبرا إبراهيم جبرا، وإدوارد سعيد، وإبراهيم أبو لغد، وسحر خليفة، ومحمد بنبس وحسام الخطيب. كما شارك فيها كل من عبد الله حوراني عن دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، وعمر مصالحة ممثل

المنظمة في اليونيسكو، والسكرتير العام للجمعية العالمية للحفاظ على التراث الثقافي الفلسطيني ورعايته. (١) وبعد مناقشات دامت يومين كاملين انتهت الندوة إلى إقرار البرنامج التالي، الذي روعي فيه الاقتصاد على الخطوط العريضة والبعد عن التفاصيل بوصفه وثيقة تأسيسية. (أ) في مجال الدراسات:

١. تاريخ الأدب الفلسطيني المعاصر.

٢. الأجناس الأدبية وتطورها.

٣. توثيق الأدب الفلسطيني المعاصر.

• أعلام هذا الأدب.

• الدراسات المتصلة به.

٤. الأطروحات النظرية حول الأدب الفلسطيني المعاصر.

(ب) المنخفضات والأعمال القابلة للترجمة:

• منتخبات الشعر الفلسطيني المعاصر.

• منتخبات القصة القصيرة.

• أعمال كاملة شعرية، قصصية، مسرحية، أو روائية يتم اقتراحها على هيئات النشر.

(ج) إنشاء معهد الأدب الفلسطيني المعاصر: ويشمل.

• مكتبة فلسطينية شاملة.

• مكتبة الأدب الفلسطيني، يشرف عليها قديرون لاختيار الأعمال الإبداعية وترجمتها إلى اللغات الأدبية بالاتفاق مع دور نشر من الدرجة الأولى.

• قسم التوثيق، ويهتم بما تمت الإشارة إليه في النقطة أ.

• هيئة الاتصال، وتعنى بالتنسيق بين الباحثين والمهتمين بالأدب الفلسطيني المعاصر، عربياً ودولياً.

• التفريق، ويقيد منه الذين يقدمون على إنجاز أعمال إبداعية، وكذلك الباحثون الذين يرى المعهد وجوب تكليفهم بإجراء دراسات حول الأدب الفلسطيني المعاصر طوال المدة التي يستغرقها أي عمل من هذه الأعمال، أو من يرى إمكانية مساعدتهم في هذا المجال. (وتضمنت الأوراق المقدمة للندوة ومناقشتها تفصيلات كثيرة حول هذه الموضوعات). (٢)

٢-١ ندوة «أيام فلسطين الثقافية والفنية»، القاهرة ١٩٩٠

وكانت المناسبة الثانية مكملة للأولى بمعنى من المعاني، ومتصلة تقريباً بالإنتاج الأدبي والفني المتعلق بفلسطين وقضيتها بوجه عام. وقدمت فيها مطالعات وأوراق عمل مهمة وإضاءات على الموضوع. وكان من أبرز المشاركين

إلى متى؟ عمر الشرارة بلغ ثلاث سنوات، والحقل كله بالانتظار، فمتى يشتعل؟

وما لم تستطع الثقافة العربية إيجاد الطريقة الفعالة لإشعال الحقل كله من الشرارة المتعلّقة فإن كل أسئلتها تبقى مخفية، وتبقى دائماً لاهة وراء تطورات الواقع (الخيالية)، بدلاً من أن تمسك بزمامه لتصوغه في أحسن تقويم» (٤).

وهناك ندوات أخرى عقدها اتحاد الكتاب العرب وجهات ثقافية عربية متعددة، إلى جانب دراسات جامعية وأعداد خاصة في المجلات، ولكن نادراً ما جرى التطرق إلى أهمية المسألة المنهجية.

ثانياً - تساؤلات حول المصطلحات ودلالاتها

يتساءل المرء منذ البدء: ما المقصود بالأدب العربي الفلسطيني الحديث؟ ذلك أنه قبل الخوض في مسائل المنهجية والتخطيط يحسن بالمرء أن يعرف حدود البحث الذي يتصدى له. وبالطبع يبدو هذا الأمر من بديهيات البحث العلمي، ولكنه من زاوية معينة يبدو مشوّياً ببعض التداخل والتشابك: فالبدء بتحديد الموضوع ورسم تخومه حق طبيعي وشروع منطقي إلا أن هذا الحق لا يبدو مطلقاً بل هو مقيد بقيود داخلية ولا يمكن إسقاطه إسقاطاً من الأعلى، أي من خارج الظاهرة المدروسة واستناداً إلى إرادة سامية. إن التحديد يقتضي قيام تفاعل بين العنوان ومادة العرض، أي انبثاق العنوان من الأداء وليس العكس. وما أكثر أولئك الذي يرسمون منذ البدء ويحزم حدود موضوع معين ثم يأتي أنأؤهم غير مطابق جزئياً أو كلياً لما رسموه من حدود، وذلك منزلق بحثي لا تخفى خطورته.

والمشكلة الأشد تعقيداً أننا، بمجرد ما نحاول الإقدام على تحديد كلمات العنوان مثلاً، ندخل فوراً في مسائل المنهج، ويتحكم تصوراً - الواعي أو الكامن - للمنهج بكل ما نبغي تحديده.

وبالطبع يستطيع المرء أن يضي إلى ما لا نهاية بهذه التساؤلات المتداخلة التي تنجس في المعتاد جنوحاً متفاضلاً باتجاه البهلوانية. ولكيلا ندراً الشبهة قبل فوات الأوان، نسارع إلى الدخول في الموضوع من خلال الكلمات الأربع الرئيسية التي يدور حولها العنوان «الأدب العربي الفلسطيني الحديث».

١-٢ - الأدب : تساؤلات حول الدلالة

والأدب كما قال الأقدمون شعر ونثر، ونربح أنفسنا من

فيها جبراً إبراهيم جبراً وسلمى الخضراء الجيوسي بالإضافة إلى أدباء بارزين من الأرض المحتلة، وكوكبة من أدباء مصر المتابعين للشأن الفلسطيني، وعلى الرغم من أهمية المطالعات والرداءات التي دارت في الندوة، فقد كان واضحاً أن الجامع المشترك لم يتعد الأفق العام للموضوع، ولم يظهر اهتمام بتحديد الخطوط الناظمة لمعالجة المسألة المنهجية.

وقد قدم كاتب هذه السطور مطالعة بعنوان: «فلسطين في السؤال الثقافي العربي» (٣)، حاولت أن تبين غزارة الأسئلة المتعلقة بفلسطين في الثقافة العربية الراهنة، وتذبذبها الدائم حسب تماوج الأحداث وجبرتها إزاء أية رؤية مستقبلية. وانتهت المطالعة بالسؤال الذي طرحته الانتفاضة الأولى (١٩٨٧-١٩٨٨)، وربما كان مفيداً اقتباس المقطع المتعلق بهذا السؤال، لأنه يصح في مجال الانتفاضة الثانية القائمة حالياً والتي يلاحظ أنها لم تنثر من الأسئلة والإبداعات في الثقافة العربية إلا جزءاً بسيطاً مما أثارته الانتفاضة الأولى، فهل يعني هذا أنه حتى الأسئلة لم تعد ذات جدوى؟ وماذا تبقى لنا غير الأسئلة؟

هذا هو المقطع الذي ربما لا يحتاج إلى تعليق إذ ينطبق على الانتفاضة الثانية

«كانت الثقافة العربية بين مصدق ومكذب، كما هو شأنها في كل مفاجأة، وماذا يمكن أن تغفل ثقافة في ظل هكذا واقع داخل في منافسة مستديرة مع الخيال. ومع الحجر المنطلق من اليد والمقلاد راحت الثقافة تمطر الأسئلة. أسئلة سريعة وغير مجبوكة بعناية ولكنها أسئلة وكان أصعب سؤال هو سؤال الذات ما العمل؟

بعض الشعر عاد مع حليلة إلى العادة القديمة، ففتنى ومجد وأشاد ومدح، ورفع الحجر وكاد ينسى اليد التي صنعت الحجر، والقصة كذلك حاولت أن تنافس خيال الواقع فما أتت بما يلفت النظر.

وكانت لوحات وكانت أناشيد، ولكن من كل تلك المتابعات اللاهنة ربما لم تصب بعض الهدف إلا تلك القصائد الملحمية التي أدركت بعد كل التجربة والمرارة أن السؤال الملحمي المركب هو سؤال العصر وهو سؤال القضية.

وكان هناك سؤال غير ثقافي وغير فني وغير أدبي. وهو سؤال الأسئلة. كانت تسأله الثقافة كل لحظة وظل يقتلها ألا تجد لها أية بادرة من جواب

المناقشة الملتوية كأزمة مدينة قديمة، ونسارع فنزيد ركيعة، يؤمل ألا توحى بأنها ثالثة الأثافي، وهي الأدب الشعبي. والشعر نعرفه، لا مشكلة. ولا يحق لنا منهجياً أن نميز فيه بين شعر وآخر وبين موزون مقفى وكل بيان زعم لنفسه صفة الشعر لأبد من قبوله حتى لا ندخل في الصعاهات والمباحثات. ولكن في النثر تأتي المشكلة. فما هذا الأدب النثري الذي نريد دراسته.

يمكن ببساطة أن نقول إنه القصة والرواية والأدب والفن الشعبي. ولكن المشكلة هي أن النثر أوسع من ذلك بكثير. فهناك مثلاً النثر الفني وهناك النثر العلمي وهناك نثر العلوم الإنسانية، ولكل منها وجهته ومنحاه. وهناك أيضاً المسرح - وما أدراك ما المسرح؟ هل يدخل في عنوان (الأدب) هنا؟ والمسرح نثر وشعر بالطبع، ولكنه أيضاً في جانب منه نص كلاسي، وفي جانب آخر تقنية وإخراج، وفي جانب ثالث تنفيذ وتمثيل. فماذا نحن فاعلون؟

وحتى لو تجاوزنا قضية المسرح بالتركيز على النص اللغوي، وقلنا إن القصة والرواية مقبولتان على نحو ما قبل الشعر، أي بمجرد ادعاء الانتماء ودون التدقيق في الهوية الموضوعية أو الشكلية، فإنه يبقى أمامنا تحدي المقالة مثلاً. هل تكفي بالمقالة الأدبية (التي يصعب إيجاد معيار لتمييزها)؟ أم نتناول ذلك البحر الزاخر من مقالات شعب معانٍ مشرٍ غير مستقر ليس أمامه، للتفتيش عما هو فيه، سوى تلك النفثة الحارة التي يسمونها المقالة؟ (وسوى تلك الزفرة الحرة التي يسمونها القصيدة وهما بالمناسبة فرسا رهان في أدب الفلسطينيين المعاصر).

وهناك أيضاً أدب الرسائل والمذكرات والخواطر وغير ذلك ماذا نقول هنا؟ هل نضع معياراً فنياً فحسب؟ وإذا نحن تبخينا معايير (الدكارتية) زكي مبارك مثلاً، فماذا سنفعل بالأدبيات السياسية التي تشكل منحىً نثرياً مستقلاً تماماً وذا شخصية متميزة في إطار الثقافة الفلسطينية المعاصرة؟ هل نستبعد كل هذا المنحى؟ هل ندخله في صلب المنهاج؟ هل نمر به مرور الكرام فنجد بعض جوانبه ليضحي أضعف من الأيتام على مأبدة اللثام، ويضحي الكرم لوماً؟ وماذا عن الأدب الشعبي؟ وهل يجوز إغفال تراث أدبي شعبي حي مواكب للأحداث بحرارة مبهرة، ومعبّر عن صميم موقف المقاتل في المعركة، وشجون الأم المعانجة من الفقر

والاضطهاد في البيت؟

وماذا عن أدب العلوم الإنسانية : التاريخ والفكر والفلسفة والاجتماع؟

وماذا عن أدب العلوم؟ ماذا عن لغة الكيمياء والفيزياء وماذا عن لغة الأعمال والتجارة وإدارة الأعمال؟

وهكذا، ما إن يبدأ الإنسان بطرح الأسئلة حتى يكتشف أن المسألة ليست سهلة كما تبدو على السطح، وإذا لم يؤم الإنسان جدلاً (ديالكتيكاً) بين مدلولات عنوانه وطبيعة مادة مضمونه فإنه لا يدّ واقِع في حيص بيص، وما نظفه إلا واقِعاً فيها، حتى لو أقام ذلك الجدل. فالمسألة، والحق يقال، لا حلّ لها، وهي مفتوحة للاجتهاد ولنوعية الإمكانيات المتاحة. وحتى لا يظن أحد أن ما نحن فيه هو محاولة لاصطناع مشكلة من لا شيء لنسارع إلى الاستشهاد برأي شيخ المنظرين الأدبيين في عصرنا (رينيه ورك)، إذ يقول في مطلع الفصل الثاني «طبيعة الأدب» من كتابه المعروف نظرية الأدب:

«من الواضح أن أول مشكلة تواجهنا هي مادة البحث الأدبي. ما الذي يُعد أدباً وما الذي لا يُعد؟ وما طبيعة الأدب؟ لمثل هذه الأسئلة التي تبدو بسيطة قلما نثر على جواب واضح.» (٥)

فيذا المشكلة ليست مصطنعة ولا (مفتعلة)، ولكن يبقى صحيحاً أن مجال البحث في الأدب الفلسطيني ليس مجال حلها، بل هو أبعد مجال بحثي عن إمكانات حلها لأنها أعقد مجالات البحث، ولأسباب أخرى في بطن الشاعر. وحسبنا هنا أن نؤكد ضرورة الاتفاق منذ البدء على تحديد المقصود بكلمة أدب، وهذا ما سنحاوله في القسم الثالث بعد استكمال التساؤل حول المصطلحات الأخرى.

٢-٢ - الفلسطيني والعربي الفلسطيني : إشكالية متداخلة

وهنا تبرز مشكلة.

ما المقصود بالفلسطيني في مجال الأدب؟، يقول ميخائيل منظمة التحرير الفلسطينية في مادته الخامسة:

«الفلسطينيون هم المواطنون العرب الذي كانوا يقيمون إقامة عادية في فلسطين حتى عام ١٩٤٧ سواء من أخرج منها أو بقي فيها، وكل من ولد لأب عربي فلسطيني بعد هذا التاريخ داخل فلسطين أو خارجها هو فلسطيني.»

وبالطبع يسهل تطبيق هذا المعيار آلياً، واعتبار إنتاج كل

فلسطيني (بالجنسية) داخلاً في نطاق الدراسة المنشودة، ومع أن الميل الطبيعي للإنسان لا يمكن أن يكون ضد هذا الاتجاه فإنه لا بد من الاعتراف بوجود عقبات متفاوتة الأهمية تعترض تطبيق هذا المبدأ. ومن أبرز هذه العقبات:

الجنب الأول: جنسي أو قسائوني. فهناك قسم كبير من الفلسطينيين مثلاً يعيش في أقطار عربية أو أجنبية، وقد يحمل جنسيتها وقد لا يحمل، ويدخل إنتاجه عضوياً في مجمل إنتاج البلد الذي يعيش فيه، فكيف يحدد إنتاجه (وربما كان الوضع الأردني يمثل أعقد الحالات)، ويليه الوضع في كل من سورية والعراق

الثاني: فني أدبي. ذلك إن الإنتاج الأدبي الفلسطيني (فيما عدا ما يتصل بأدب النكبة) غير متجانس تقريباً، وهو ينمو في بيئات متنوعة التجارب، وبعضه يظل وفياً للثنية الأصلية للأدب العربي الفلسطيني، وبعضه يندمج اندماجاً كلياً في الظاهرة الأدبية المحلية للأقطار المضيفة ولا سيما حين تكون هذه الأقطار ذات مناخ دنجي، أي لا تضع تمييزاً يفصل الفلسطيني عن البيئة المحلية. ومثال ذلك سورية التي يصعب أن يميز فيها الإنسان بين من هو فلسطيني في الساحة الأدبية ومن هو غير فلسطيني من خلال المعايير الأدبية. ولا ننسى أيضاً أن إنتاج معظم فلسطيني الشتات يدخل بشكل مكثر أو يقل في الظاهرة الأدبية المحلية للأقطار المضيفة، ولا سيما حين تكون عربية.

وتزداد المشكلات الناجمة عن هاتين الناحيتين صعوبة حين يتعلق الأمر بالجيل الناشئ من أبناء الشتات الذي لم يعرف فلسطين ولم يتصل بتجربة البيئة الفلسطينية.

الثالث: ومما يزيد في إشكالية التحديد أن هذه العلاقة بين الأدبي الفلسطيني والبيئة القطرية التي يتفاعل مع ثقافتها ومناخها تأثيراً وتأثراً هي علاقة مضطربة بحكم الوضع الفلسطيني المضطرب والشتات المتوالد. ذلك أن ظروف الشتات من سياسية واجتماعية يضطر الأدباء (ربما قبل غيرهم من أبناء جلدتهم) إلى التنقل من قطر عربي لآخر، فالأدباء الفلسطينيون أشبه بالهيدو الرحل، ولا سيما المرتبطون منهم بالحركات السياسية والثورية، وحالتهم أشد حدة من حالات ترحل إخوانهم من الأدباء العرب، الذين هم أيضاً في حالة ترحل. وهكذا يكون إنتاجهم المحلي في الأقطار المضيفة مبتوراً وموزعاً. وفي حالة أقطار عربية مثل

لبنان والأردن والكويت وغيرها كانت هناك ارتحالات حادة وغير اختيارية وطالت الأدباء قبل غيرهم. وحتى في حالة بلد أكثر استقراراً من هذه الناحية، مثل سورية، نجد أمثلة كثيرة لهذا الارتحال. فمثلاً غسان كنفاني لم يلبث بعد نشاطه الأدبي في سورية أن غادرها إلى الكويت، حيث بدأ نجمه يلمع هناك ومن خلال التفاعل مع البيئة الأدبية المحلية، ثم انتقل إلى لبنان حيث تفجرت طاقاته الفظفة ونضجت في أعماله القصصية معالجة الموضوع الفلسطيني المستوحى من تجربة الهجرة والشتات. ويوسف الخطيب أنهى دراسته الثانوية في فلسطين ثم انتقل إلى سورية، ثم أقام زمناً في هولندا وفي لبنان وغيره، ثم عاد فاستقر في سورية؛ ونواف أبو الهيجا بدأ نشاطه في العراق، ثم أقام بضع سنوات في سورية، ثم غادرها إلى الكويت، ثم إلى العراق الخ. وهناك أمثلة لا تحصى. وقد يكون رشاد أبو شاوور أبرز مثال للكاتب البدوي المرحل حيناً والمترحل حيناً آخر، حتى أنه لا يجد في كثير من الأحيان الوقت الكافي للبقاء على الأطلال.

وبالطبع هذه الظاهرة ذات حدين أي يمكن أن تكون سبباً في تشتت التجربة ويمكن أن تكون دافعاً لمزيد من الالتفاف حول جوهر التجربة الذاتية الفلسطينية. وتختلف الحالة من أدب لآخر. وفي الحالتين يشكل هذا تشتت صعوبة في متابعة أعمال هؤلاء الأدباء وتطور تجاربهم الفنية. (٦)

٢-٤- الأدب العربي الفلسطيني أم الأدب الفلسطيني؟

تروج بالتدرج التسميات القطرية للأدب العربي في الأقطار العربية المختلفة كالأدب المصري، والأدب السعودي والأدب البحريني والأدب الكويتي. ولدى التفحص ينضج أن هذه التسميات من الناحية المنهجية الفالسة هي مجرد اختصارات لكلمة الأدب العربي لأن هذا الأدب في مختلف الأقطار العربية مكتوب باللغة العربية في معظمه، وهو سليل تاريخي للأدب العربي المتوارث منذ القدم. ولاشك أن هذه التسميات (المفترضة) في بعض الأقطار العربية يصعب أن تعتبر مختصرة لأنها متعددة لتعبير عن تمسك بالواقع القطري لأسباب فوق أدبية لا شأن للمناقشة الحالية بها. وبوجه عام لا بد من الاعتراف بوجود سمات مميزة للأدب العربي حسب المناطق والأقطار، تمثل البيئة المحلية وتفتني بنكهتها، وهذه السمات تطلق عنها وترمز لها التسمية القطرية المعينة. وهذا يعني أن إضافة كلمة عربي من الناحية المنهجية ينبغي ألا توجي بأي محاولة لطمس قسما

التجارب الوطنية الخاصة. إن هذا الكلام غير مقصود لذاته، ولكنه مجرد إطار لوضع مشكلة تسمية الأدب العربي الفلسطيني في إطارها المنهجي الصحيح.

وفيما يتعلق بالأدب العربي الفلسطيني، الذي هو موضوع النقاش الحالي، تبدو المشكلة أشد تعقيداً ليس من ناحية التسمية فقط بل من ناحية طبيعة هذا الأدب وظروفه السياسية والثقافية ووحدة هويته، وذلك من النواحي التالية (إضافة إلى ما تقدم):

أ- لا يمكن إنكار وجود تيارين أدبيين فلسطينيين متميزين في جوانب أكثر أو أقل ضمن إطار التجربة الكبرى المشتركة، وهما أدب الأرض المحتلة وأدب الشتات سواء في الأقطار العربية أو في أصقاع الأرض المختلفة. ويلاحظ أنه حتى أوائل التسعينيات كانت هناك شبه هوة بين التيارين بسبب صعوبة التواصل. إلا أنه بعد قيام السلطة الوطنية الفلسطينية (١٩٩٣) على جزء من فلسطين المحتلة تضاعلت حواجز كثيرة وساعد الاتصال البشري على مزيد من التفاعل الثقافي، ومع ذلك تبقى لكل تيار نكهته ضمن الإطار العام. (٧)

ب- يتفاوت تأثير الإنتاج الأدبي لأبناء فلسطين في الأقطار العربية تفاوتاً شديداً حسب درجة الاندماج في البيئة الثقافية المحلية للأقطار المضيفة وحتى حسب درجة حرية التعبير المتاحة في هذا القطر العربي أو ذاك. وتتفاقم مشكلة الإنتاج الأدبي الفلسطيني في الشتات لأنه غالباً ما يكون أدب مهاجر، فردياً أو جماعياً.

ج- وبالمقابل هناك بعض ملامح التفاوت بين الإنتاج الأدبي للفلسطينيين داخل الخط الأخضر (عرب ١٩٤٨) وبين إنتاج أقرانهم في فلسطين خارج الخط الأخضر، وكلها أراضٍ محتلة، ولكن ظروف البيئة الإنتاجية متفاوتة.

ويظهر إنتاج عرب ١٩٤٨ تأثيراً متزايداً بسمات المعاشية اليومية والتعليم وأليات الاحتكاك الثقافي والصراع الحضاري مع العدو الصهيوني. ويعتبر نجاح الإنتاج الأدبي الفلسطيني في صون هويته العربية والوطنية ضمن ظروف الحصار ومحاولات طمس الهوية والتجهيل والاضطهاد والتمييز العرقي يعتبر هذا النجاح ظاهرة تاريخية شديدة الأهمية ليس في التاريخ للعربي فقط بل في تاريخ الإنسانية المعاصرة. والأمل على النجاح كثيرة ربما كان سميع القاسم أبرز عناوينها. ومقابله يمكن أن يذكر أنطون شماس،

الذي كتب روايته أرابيسك Arabesques بلغة عبرية متقنة، وترجمت هذه الرواية إلى الإنجليزية والفرنسية، وربما إلى لغات أخرى، وكان مضمونها إنسانياً عميقاً حول صراع الهوية اليومي وتفحص الانتماء العربي (الإسرائيلي) الغاطس في أزمة الاحتكاك المعيشي واللغوي والثقافي مع نماذج إسرائيلية متفاوتة في انغلاقها وتغصنها. (٨)

ونظراً لخلالق التطورات السياسية في فلسطين المحتلة والتدخلات التي حدثت منذ قيام السلطة الوطنية الفلسطينية وعودة عدد من أدباء الشتات إلى الأرض الطيبة، فإنه من السابق لأوانه إصدار أحكام منهجية مسبقة بشأن هذه المشكلة وتأثيرها المتوقع في عملية تصنيف الظاهرة الأدبية الفلسطينية وتلمس خواصها النوعية. ومن الواضح أن الأحداث المتلاحقة للصراع العربي الصهيوني تلقي دائماً بظلالها على اتجاهات الإنتاج الأدبي ومع الإنتاج الثقافي والفني وتجعل أحكامنا بشأن هذا الإنتاج مترجحة وبالتالي عرضة للأخذ والرد. وبذلك تكون تسمية الأدب العربي الفلسطيني مظلة سلامة واسعة لاحتواء مختلف الحالات.

٤.٧. الحديث والمعاصر: مشكلة عامة

كذلك يتعرض مصطلح الحديث لتفسيرات مختلفة، سواء في اللغة العربية أو في اللغات الأخرى، ويتداخل مع مصطلح آخر هو مصطلح المعاصر.

ومن الضروري، قبل الشروع في أي بحث يتعامل مع أي من المصطلحين، تحديد المقصود بوضوح. ويمكن أن نعيد هنا ما قلناه بالنسبة للمشكلات السابقة من أن تجربة دراسة الأدب الفلسطيني غير مرشحة على الإطلاق لحل مشكلات المنهج والمصطلح، ما دامت تعمل من التعقيدات والتدخلات ما لا يسهل حله حتى من خلال مصطلحات متبولة، بل إنها تقدم فرصة للباحث في مجال تقصص مدى فعالية المصطلحات النقدية ونقاط ضعفها وقوتها.

وتجنباً للمماحكات التي تدور حول هذين المصطلحين، يحسن أن نشير من الآن أن المقصود هنا: الأدب العربي الفلسطيني الحديث الذي واكب انبثاق مفهوم الكيان الوطني الفلسطيني منذ مطلع عصر النهضة، وتلور مع بدء فترة الانتداب البريطاني على فلسطين في أول العشرينيات (١٩٢٣) حتى يوم الناس هذا.

ثالثاً: محاولة باتجاه بلورة المصطلحات

بعد استعراض مشكلات المصطلح وانطلاقاً من تحليلها

الشخصية الفلسطينية وطمس هوية الفلسطيني ونقل الشعب العربي الفلسطيني من مرحلة التمييز والتشتت والتجهير إلى مرحلة الاندثار.

٢٠٣. العربي الفلسطيني: الهوية والانتماء

إن تجاهل تعقيدات مشكلة الهوية والانتماء التي طرحتها في القسم الأول (٢-٢) لا يمكن أن يكون سبيلاً لخدمة المنهج المنشود. ولكن يخفف من حدة المشكلة أن الوعي الوطني الفلسطيني نما نمواً صارخاً ابتداءً من منتصف الستينيات، ومع انبثاق الثورة الفلسطينية ونداءات النضال الوطني من خلال مفهوم تولي الفلسطينيين زمام المبادرة في الكفاح من أجل قضيتهم. وعاد معظم الأدباء الفلسطينيين - أينما كانوا في الوطن العربي أو العالم - إلى حقيقتهم الوطنية بعد أن كانت الظروف السياسية والمعيشية من حولهم تدفعهم إلى المواربة بهذا الشأن، كما أن الصلة الحياتية والسياسية والثقافية والنضالية فيما بينهم تنامت تدريجياً وأسهمت في خلق مناخ مشترك وطني ثقافي أدبي (وليس اجتماعياً بالضرورة بسبب اختلاف ظروف مجتمعاتهم ونظمها وأحياناً قيمها الخاصة).

وحيثما وُجد تشديد على الهوية الفلسطينية أو فلسطينية الموقف، فذلك ما تستدعيه أحياناً ضرورات تأكيد الهوية ويحس أن أنصرف المرء بعض المبالغ غير المستساغة التي تقود إليها ظروف القهر في التجربة الفلسطينية إلى التشكك في الطابع العربي لأدب أبناء فلسطين وانتمائهم. وتبقى هذه الظاهرة واحدة من الظواهر المهمة التي تبقى بحاجة لمزيد من التفحص ووضع النقاط فوق الحروف.

وكان لكل التطورات أثر مباشر وعميق في الإنتاج الأدبي الفلسطيني الحديث، بل إن هذا الإنتاج لا يمكن أن يكشف عن طبيعته ورمائه دون ربطه بالظروف المحيطة به. وعلى الرغم من وجود عقبات منهجية وفوق منهجية (سياسية، اجتماعية، معيشية) فإنه يمكن القول إن كل ما أنتجته كتاب ذور أصل فلسطيني (حسب تحديد ميثاق منظمة التحرير الفلسطينية في مادته الخامسة، المشار إليه سابقاً) هو بطبيعة الحال مشمول بمصطلح الأدب العربي الفلسطيني، سواء في الأرض المحتلة أو في البلاد العربية أو في بلدان المهجرة الأخرى، بصرف النظر عن الجنسية التي يحملها أو الانحياز السياسي أو القطري. وقد يؤدي هذا التبعثر إلى إغناء

السابق أصبح ممكناً تقديم تصور مركز لمشمول كل بند من بنود العنوان حتى تكون حدود المنهج واضحة؛ وسوف يعرض كل بند حسب ترتيب وروده في القسم السابق (الثاني).

١-٢ الأدب

سيجري تناول الأدب بمفهومه الضيق والعريض. مع التركيز على المفهوم الضيق (ذي الطبيعة الجمالية والنفسية)، وهذا يتناسب مع الفهم العربي العام للظاهرة الأدبية في إطار الثقافة.

الأدب بالمعنى الضيق:

ويدخل فيه دخولاً رئيسياً الأجناس الأدبية المعروفة: الشعر، القصة بأشكالها المختلفة، المسرح، ولاسيما من ناحية النص المسرحي، المقالة الأدبية بأشكالها المختلفة، السيرة والسيرة الذاتية والمذكرات. (أي كل تلك الكتابات التي تستعمل فيها اللغة استعمالاً جمالياً خاصاً أو قريباً منه).

ويدخل في ذلك أيضاً الدراسات الموكبة لهذه الإنتاج، ولاسيما: التأليف الفكري والأدبي والفني، مع التركيز على التاريخ الأدبي والنقد والدراسة الأدبية والترجمة الأدبية.

الأدب بمعناه الواسع: Les Belles Lettres

ويدخل فيه بوجه خاص: الكتابات السياسية والكتابة الصحفية، والعلوم الإنسانية، ولغة العلوم. وتشكل الدراسة هنا إطاراً لدراسة الأدب بمعناه الضيق، ويكتفى منها بما يتصل بأساليب التعبير وتطوراتها وعلاقتها بأسلوب التعبير الأدبي.

الأدب الشعبي:

ويشمل الأشعار والأغاني والأمثال والقصص الشعبية وما إليها. وفي الحالة الخاصة لدراسة الأدب العربي الفلسطيني لابد أن يحتل الأدب الشعبي مكانة جيدة، لأنه المعبر الأكثر تماسكاً عن روح الشعب وأصالته هويته، وهو الأكثر ثباتاً بينما تعرض الأدب الفصيح لتأثيرات الشتات وتأثيرات الاحتلال والرياح الغربية. ويضاف إلى ذلك قوة التعبير الفطري عن حياة الكفاح والصمود والمقاومة التي مازال يعيشها الشعب الفلسطيني منذ مطلع القرن العشرين. ومن الناحية السياسية تبدو الحاجة أكثر إلحاحاً لحفظ التراث الشعبي الفلسطيني لأنه مقوم من مقومات الصمود الوطني في وجه المحاولات الشرسة، التي بلغت أوجها في المرحلة الحاضرة واكتشفت تماماً هدفها المخرض باتجاه محو

الشخصية الأدبية الفلسطينية ومنحها تلويناً خاصاً مميزاً. والمشكلة المعقدة هي أن تحمل طبيعة الإنتاج الناجم عن التبعثر مؤشرات تنقض هذا الانتماء أو تتنكر له. وهنا تعالج كل حالة خاصة على حدة، ومن الصعب إصدار أحكام مسبقة قبل دراسة الحالات وحصرها.

وهناك مشكلة أخرى معقدة هي مشكلة الأجيال الناشئة ولاسيما في الشتات من خلال تجربة الاندماج، وهي أخذة في التفاقم. وربما يمكن حل هذه المشكلة في التأكيد المستمر للهوية العربية للأدب الفلسطيني. وبوجه عام تدل المؤشرات حتى الآن على أن المشكلة مفترضة، ولكن ليس من الحكمة تجاهلها.

وينبغي أن تدخل المشكلات المذكورة سابقاً في بنود أي منهج مفصل في المستقبل.

٢.٢.٢. الأدب العربي الفلسطيني: تطور المصطلح

من المأمول أن يوضح كل ما أشير إليه في هذه المناقشة الميدنية بكلمة (فلسطيني) ضمن إطاره العربي الأوسع، وتستعمل كلمة فلسطيني هنا من أجل دقة التمييز ومن أجل إبراز خصوصية التجربة، ويجب ألا ينفي هذا الاستعمال بأي شكل من الأشكال الحقيقية التي جرى تأكيدها سابقاً حول صحة مصطلح الأدب العربي الفلسطيني. وهذه ليست حقيقة قومية (فوق أدبية) فحسب، بل هي حقيقة أدبية لا مراء فيها ليس فقط من ناحية الانتماء اللغوي العربي للأدب الفلسطيني بل من ناحية التفاعل العضوي الحقيقي أيضاً. وتشير كل الظواهر إلى أن تطور البحث في التجربة الأدبية الفلسطينية سوف يحمل تأكيدات جديدة لعمق الانتماء العربي لهذا الأدب على الرغم من بعض تفجرات الانتماء الإقليمي الضيق نتيجة لضغوط تطورات المعاناة. والمسألة برمتها متروكة بالطبع لنتائج تطورات البحث. على أن التعقيد المنهجي لا يمنع المراء من القول إنه إذا كانت هناك آداب عربية معينة قد دفعت، بعوامل مسقطاة أو بنتيجة تطورات تاريخية سياسية، لأن تمارس عزلة نسبية فإن الأدب العربي الفلسطيني بطبيعة دافعه النضالي وبحكم ملكيته الواسعة التي تمتد من المحيط إلى الخليج وتتجاوز ذلك إلى الأفاق العالمية الرحبة، وبمقتضى الهوية العربية

الإنسانية التي يرفعها في وجه الهوية الإسرائيلية الصهيونية الانفصالية، هو أدب عربي قلياً وقليلاً، وروحاً ومبنى، وشكلاً ومضموناً. ولذلك يلزم منهجية اعتماد مصطلح الأدب العربي الفلسطيني، حتى لو كان هذا الأدب مكتوباً بلغات أخرى غير العربية كما هو شأن بعض الكتابات باللغة العبرية في فلسطين المحتلة أو بلغات بلدان الشتات على امتداد العالم.

وأخيراً لا تكتتمل الصورة إلا بالربط بين الأدب العربي الفلسطيني وتيار أدب النكبة العربي. ذلك أن هناك تياراً أدبياً عربياً كاملاً يمكن تسميته بتيار أدب النكبة أو أدب التجربة الفلسطينية ويمثله مبدعون مناضلون عرب وفقروا أنفسهم تقريباً على التجربة الفلسطينية وما تفرّغ عنها وعاشوا تجربة الثورة الفلسطينية كاملة بما في ذلك التجربة الثقافية والأدبية.

وبالطبع يمكن أن تتحدد طبيعة العلاقة بين الأدب العربي الفلسطيني وأدب النكبة الفلسطينية من خلال تطورات البحث. والعلاقة المضمونة بينهما متداخلة بالفعل، فمصطلح (أدب القضية الفلسطينية) يراد له أن يشمل كل تلك القصص والأشعار والأقوال المتعلقة بتجربة القضية بصرف النظر عن جنسية كاتبها، وبذلك تخرج كتابات فلسطينية كثيرة من خيمة هذا العنوان لتدخل خيمة الأدب العربي الفلسطيني، لأنها لا تتعلق مباشرة بتجربة القضية الفلسطينية وإن كانت تدور حول جوانب أخرى من الحياة الفلسطينية.

٢.٢.٣ -٤- الأدب العربي الفلسطيني الحديث

انطلاقاً من المناقشات السابقة حول التحديد الزمني، فإنه من الممكن تحديد الفترة المقصودة حسب إملاءات الإنتاج الأدبي نفسه. وفي هذه الحالة يمكن أن نقول إن التاريخ الحديث للأدب الفلسطيني يجب أن يبدأ مع بدء الوعي الوطني الفلسطيني في فترة عصر النهضة. أي مع بدء الفترة التي اصطلح على تسميتها بفترة الأدب العربي الحديث وبذلك لا نكون قد خرجنا عن التحديدات المتفق عليها عامة بشأن الأدب العربي الحديث، وإن كنا لا نبعد عن الحقيقة كثيراً إذا أكدنا أن الوعي الوطني الفلسطيني بدأ مبكراً بعض الشيء، وتطور بسرعة واكتسب قسماً متزايداً من التسييس بفضل هدمه المبكر مع حركة الاستيطان الصهيوني. وبالطبع كان الصدام أيضاً مع

طريق تطبيق هذا المنهج من جهة وإلى تبيان الوسائل المستلزمات التي من شأنها تذليل العقبات. إن الصعوبات ذات الطابع العام جمّة متعددة الوجوه. وفيما يلي أبرز ما يرد إلى الذهن منها. على أننا نتوقع أن الشروع في البحث لا بد أن يكشف عن صعوبات أخرى. وبالطبع لا يذكر المرء هذه الصعوبات بغرض تثبيط الهمم وإنما بغرض لفت النظر إلى ضرورة إعداد العدة اللازمة.

٤-١- صعوبات تقنية

أ- توزع المادة المدروسة بين أقطار الوطن العربي، وفي الأرض المحتلة، وفي بلدان العالم وعدم وجود مكتبات متخصصة في الموضوع.

ب- النقص الشديد في الجهود الببليوغرافية على الرغم من المحاولات الجديدة ابتداء من الثمانينيات.

ج- صعوبة التأكد من هوية الإنتاج الفلسطيني، ولا سيما في حالة تبني مبدأ المسح الشامل لكل ما كتبه الأدباء الفلسطينيون (وفقاً لتعريف ميثاق منظمة التحرير الفلسطينية)

د- غياب مركز بحث أو قاعدة مركزية للعمل لتقديم التسهيلات اللازمة.

هـ- صعوبة التأكد من تعاون الحكومات والمؤسسات العامة في كثير من البلاد العربية وغير العربية، بسبب ارتباط الموضوع عضوياً بجوانب سياسية كثيرة تخص هذه الجهات.

٤-٢- صعوبات منهجية وخاصة،

أ- سيطرة البلبلة المنهجية على دراسات الأدب العربي الحديث والقياس النسبي لمعايير التدقيق والتحليل، واضطراب القيم العامة، وغياب الإجماع العام، وسيطرة التحيزات الإقليمية أحياناً. ومن الطبيعي أن تنعكس هذه المظاهر السلبية على أية دراسة للأدب العربي الفلسطيني لا تسلم نفسها بوعي منهجي مسبق.

ب- بما أن الصفة الأساسية للأدب العربي الفلسطيني هي أنه أدب مقاتل فإن هناك صعوبة حقيقية في إخضاعه للمعايير الأدبية والذوقية المعروفة. وهناك ضرورة لتطوير معايير نوعية من داخل الظاهرة المدروسة. لا تتعارض بالضرورة مع المناهج الحالية المؤجلة التي تتعرض لدراسة الأدب الفلسطيني ولكنها لا تلقي بنفسها في القبضة الحرفية لهذه المناهج

المستعمر البريطاني، حافظاً قوياً، ولكن هذه الحالة مشتركة بين جميع الأقطار العربية التي وقعت في قبضة الاستعمار عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكان لكل هذه الأحداث تأثيرها في الحياة الفلسطينية وبالتالي في طبيعة الإنتاج الأدبي والثقافي..

وهكذا يمكن أن تنصور هذه الفقرة من خلال أربع مراحل: أ- مرحلة البدايات (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين).

ب- من النهضة إلى النكبة (أوائل القرن العشرين - النكبة ١٩٤٨).

ج- مرحلة النكبة والصدمة (١٩٤٨ - أواسط الستينيات). د- مرحلة النهوض الشوري وعودة الوعي (من أواسط الستينيات حتى العصر الحاضر).

وهي مراحل متصلة مترابطة في الأدب، وهناك شعراء عاصروا أكثر من مرحلتين من هذه المراحل مثل المرحوم عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، والعبرة بالسماة الغالية على طبيعة الإنتاج.

ومن المناسب دائماً وضع هذا الإنتاج الحديث في إطاره التاريخي القديم وربطه حيثما أمكن ذلك بإسهام الإقليم الفلسطيني في مسيرة الثقافة العربية والأدب العربي على امتداد العصور السابقة.

رابعا - صعوبات عملية ومنهجية ومشكلة البنية التحتية

هناك دراسات جادة تناولت الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، وبعض هذه الدراسات نحى منحى تاريخياً عاماً مثل مؤلفات الأساتذة عبد الرحمن ياغي وهاشم ياغي وحسن محمود وفخري صالح. وهناك كثيرون كتبوا عن أدباء معينين أو أعمال معينة بطريقة نقدية تذوقية، وهناك أيضاً الرسائل الجامعية الكثيرة. وعلى الرغم من أن مثل هذه الجهود لا تنسرك قهمتها وريادتها، إلا أن الحاجة إلى دراسات شاملة ومنهجية للأدب العربي الفلسطيني تبقى قائمة وملحة.

ولعله من فضول القول أن يؤكد المرء هنا ضرورة تطبيق المنهج العام عند إجراء أية دراسة شاملة ذات طابع تاريخي تحليلي. ولعله لا لزوم في المقام الحالي لإطلاق عبارات مدرسية حول أصول المنهج العلمي العام ونحسب أن المطلوب هنا الإشارة السريعة إلى الصعوبات الرئيسية التي تعترض

ويظهر جلياً من استقواء الإنتاج الأدبي الفلسطيني أنه يصعب تطبيق أي منهج خاص أو أيديولوجي أو تزميتي تطبيقاً كاملاً على الظاهرة الأدبية الفلسطينية، بل ينبغي البحث عن منهج نوعي يجد تسويغه في تكامله واستفادته من مختلف المناهج الفنية والواقعية والاجتماعية. ونعتقد أن المدارس، من خلال الممارسة، هو أقدر الناس على التوصل إلى المنهجية المطلوبة، ولا يتعارض هذا الحكم مع الدفاع عن ضرورة وجود تصور منهجي مبسط ومنظم، قبل الشروع في العمل.

ج- الغياب النسبي للدراسات المساعدة ولاسيما فيما يتعلق بتاريخ المجتمع الفلسطيني وتطور الثقافة العربية الفلسطينية، وإن كانت بعض هذه الدراسات قد بدأت بالظهور ولكنها تحتاج إلى زمن طويل حتى تسد الثغرة وقد أنجزت الموسوعة الفلسطينية في قسمها العام وفي قسمها المفصل الذي تلا ذلك جانباً كبيراً من هذه المهمة. وتعتبر إنجازات الموسوعة الفلسطينية (بقسمها العام والموسم) مهمة جداً لأنها مؤسسة وجماعية وموضوعية. د- مستلزمات عملية وبنية تحتية. لا بد لكل عمل شامل وبعيد المدى ومتداخل من (بنية تحتية) متكاملة تساعد الباحثين على الالتزام بالمنهج العلمي وتقدمهم بالمعلومات والتسهيلات الكافية.

٤.٢. ضرورة تأسيس بنية تقنية للبحث

إن المشروعات الأساسية التالية تشكل القاعدة الضرورية للبيئة التحتية لدراسة الأدب الفلسطيني المعاصر الذي تستدعي ظروف الخاصة اهتماماً نوعياً بمتانة هذه البنية التحتية.

أ- إنشاء مركز بحث وتجهيزه بالعدة اللازمة ليكون قاعدة رئيسية للعمليات البحثية المطلوبة، ويتمكن الاستفادة من التجربة الرائدة لمركز الأبحاث الفلسطيني الذي أقامته المنظمة في بيروت في النصف الثاني من الستينيات.

ب- إجراء مسح شامل للإنتاج الأدبي الفلسطيني المعاصر. ج- إطلاق مشروع إعداد فهراس بيبليوغرافية مفصلة تتناول جوانب هذا الإنتاج وتتابع الجديد منه. (٩)

د- إنشاء مكتبة شاملة للأدب الفلسطيني وللثقافة والدراسات المساعدة ذات العلاقة.

هـ- كتابة تاريخ عام للأدب العربي الفلسطيني بشكل جماعي أو مؤسسي.

و- كتابة تواريخ خاصة بالأجناس الأدبية الشعر، الرواية، القصة القصيرة، السيرة، وكذلك بالنقد الأدبي، ويتطور الأساليب النظرية، والترجمة (١٠)

ومن فضول القول التأكيد على أهمية العمل الجماعي والكفافية العالية، كما أن المطالبة بهذه البنى لا تعني التوقف عن الدراسات الفردية والانتظار إلى حين استكمال المشروع بكامله، فالخير كل الخير في استمرار المحاولات الفردية إلى جانب الخطط العامة. على أنه يستحسن تبادل المعلومات والتنسيق بين الأفراد والجهات العامة.

الهوامش

(كل رقم في هذا القسم (ثالثاً) يقابل نظيره في القسم السابق (ثانياً)، أي ١.٣ مثلاً تعتبر استكمالاً لـ ١.٢. وهكذا)

١- من نافذة القول الإشارة إلى أن المناصب عرضة للتغير، والربط بين الاسم والمنصب غير مبرهن بالحلقة التاريخية لانقطاع الدوة

٢- انظر النص الكامل في

حسام الخطيب، ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية، دائرة الثقافة، م د ف دمشق، دار الآمال، ١٩٩٠، ١٢-١٥.

٣- انظر النص الكامل في: ظلال... ٢٩-٤٦

٤- السابق: ٤٥-٤٦. والملاحظ أنه بعد مضي خمس عشرة سنة على الانقفاضة الأولى مازال السؤال/التحدي مطروحاً على الثقافة العربية، ولكن الآن بزخم أقوى، وربما باختيارات أقل

٥- ويهيه ولك / أوسن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صهيبي، مراجعة د. حسام الخطيب، ط٢، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨١، ١٩

٦- من الملاحظ أنه في أول هذا القرن الحادي والعشرين لم تُعد تجربة الشتات مقصورة على الشعب العربي الفلسطيني، فقد أدت التطورات السياسية أو الاقتصادية إلى هجرات طوعية في الظاهر وقسرية في باطن الأمر، من أقطار الجنوب إلى أقطار الشمال، وقد اتسع نطاق الهجرات ليشمل مختلف البلدان العربية، ولاسيما مصر والعراق، إلى جانب موجات الهجرة السابقة التي كانت تقريباً محصورة ببلدان المغرب العربي. ومع هذه الهجرات المتعلقة بطلب الرزق وأحياناً الحرية النسبية، تبرز تيارات أدبية بلغات متعددة، ولاسيما الفرنسية واللغات الأوروبية الغربية لكن التجربة الفلسطينية مختلفة بالطبع فهي تجربة وطن طليع مقتضب يراد طمس معالمه وتراثه وبقاياه وإنشائه الجدير بالذكر أنه قبل فترة التسعينيات كانت دراسات كاتب هذه السطور تتعرض دائماً على جمع التيارين في الإطار العام والتركيز على العناصر المشتركة للتجربة

٨- انظر دراسات حسام الخطيب المفصلة حول هذه الرواية ولاسيما في

ظلال فلسطينية: ٢٢٥-٢٥٠. والرواية غنية وتحتل جوانب فهم مختلفة

٩- يُصن هذا للتعبير بجهود محمود الأخرس (عمّان) وحسين غيث (القدس)

١٠- من الإنصاف الإشارة إلى أن المرحلة الثانية المتخصصة من الموسوعة الفلسطينية (القسم الثاني) تتناول بالبحث جوانب كثيرة من النقاط المشار إليها هنا



عندما يفترس حيوان حيوانا آخر

يكون كما الماء في الماء

جورج باتاي

ترجمة: محمد علي اليوسفي *

فقرة (١): محايثة الحيوان المفترس والحيوان المفترس

أتناول الطبيعة الحيوانية من زاوية نظر ضيقة، تبدولي قابلة للنقاش. لكن معناها سوف يتضح مع تقدم البحث. ومن زاوية النظر هذه فالحيوانية هي الفورية أو المباشرة بلا توسط، أو المثلوية أو المحايثة Immanence.

إن محايثة الحيوان بالنسبة لمحيطه هي محايثة معطاة في وضع محدد ودقيق ذي أهمية أساسية. ولن أتحدث عن ذلك في كل لحظة، لكنني لن أهمله، وحتى خاتمة شروحي سوف تعود إلى نقطة الانطلاق هذه: يكون هذا الوضع معطى عندما يفترس حيوان ما حيوانا آخر.

وما هو معطى عندما يفترس حيوان ما حيوانا آخر، إنما هو المثل لذلك الذي يفترس: وبهذا المعنى أتكلم عن المثلوية أو المحايثة.

* شاعر وكاتب من تونس

ولا يتعلق الأمر بمفهوم معروف باعتباره كذلك. وليس ثمة تعال من الحيوان المفترس الى الحيوان المفترس: هناك اختلاف من دون شك. غير أن هذا الحيوان الذي يفترس الآخر لا يمكن ان يتعارض معه في تأكيد هذا الاختلاف.

إن حيوانات من نوع معين لا يفترس بعضها البعض.. هذا صحيح. لكن ليس من المهم اذا كان الباز يفترس الدجاجة ولا يهزمها عن نفسه بوضوح، كما نميز نحن شيئا ما عن أنفسنا. ان التمييز يتطلب وضعاً Position للشئ (للموضوع) بما هو كذلك. ولا وجود لاختلاف قابل للفهم اذا لم يتم وضع الشئ/ الموضوع. فالحيوان الذي يفترسه حيوان آخر لم يعط بعد كموضوع. ولا توجد علاقة تبعية بين الحيوان المفترس والحيوان المفترس، كذلك العلاقة التي تربط موضوعا. او شيئا، بالإنسان الذي يرفض أن يتم التفكير فيه كشيء. ليس ثمة من شيء معطى للحيوان مع مرور الزمن. أما نحن ففي نطاق كوننا بشرا، ندرك أن الشيء يوجد في الزمن. حيث تكون ديمومته قابلة للاندراك، والحيوان الذي يفترسه حيوان آخر انما يكون معطى على العكس من ذلك: من دون الديمومة، وهكذا فانه يستهلك ويتلف، ويتلاشى من عالم لا يوضع فيه شيء خارج الزمن الزمان.

لا شيء في الحياة الحيوانية من شأنه أن يندرج ضمن علاقة السيد بالعبد، لا شيء بإمكانه اقامة السيادة من جانب والتبعية من الجانب الآخر. وبالنظر الى أن بعض الحيوانات تفترس حيوانات أخرى، فهي ذات قوة غير متكافئة، لكن لا يوجد بينها سوى هذا الاختلاف الكمي. وليس الأسد ملكا على الحيوانات: انه في حركة المياه مجرد موجة أعلى من غيرها، تقب الأضعف.

وإذا افترس حيوان حيوانا آخر، فان ذلك لا يغير شيئا من الوضع الأساسي: كل حيوان هو في العالم كما الماء في الماء. ثمة في الوضع الحيواني عنصر من الوضع البشري، إذ يمكن النظر إلى الحيوان كذات، موضوعها بقية العالم، لكنه هو - بالذات - لم يعط إمكانية أن يرى نفسه كذلك أبدا. ويمكن للعقل البشري أن يدرك بعض عناصر هذا الوضع، لكن ليس بوسع الحيوان استيعابها

فقرة (٤): تجعية الصيوان واستقلاليته

صحيح أن الحيوان، شأنه شأن النبتة، لا يملك استقلالية إزاء بقية العالم، إن ذرة أزوت، أو ذهاب، أو جزئية ماء توجد دون أن تحتاج لما يحيط بها، وتبقى في حالة محاطة كاملة.

ليست هناك أي ضرورة أبدا، وبشكل أعم، لا أهمية لأي شيء مطلقا في علاقة المحاطة بين ذرة وذرة أخرى، أو بينها وبين غيرها من الذرات. إن محاطة جسم حي في العالم هي محاطة مختلفة تماما: يبحث الجسم حوله (خارجه) عن عناصر من شأنها أن تلازمه وتكون مماثلة له ليقيم معها (بل ليرسع نسبيا) علاقات محاطة. ولذلك فانه لم يعد كما الماء في الماء تماما. أو أن شئنا، فهو ليس كذلك إلا شريطة أن يفتقر. والا سوف يحاني ويموت: إذ أن السريان (الاطراد) أو الانتقال (المحاطة) من الخارج الى الداخل ومن الداخل الى الخارج، وتلك هي الحياة العضوية، لا يدوم إلا مع توافر شروط معينة ومن جهة ثانية، يكون كل جسم منفصلا عن سيرورات أخرى تشبهه. فكل جسم هو منفصل عن الأجسام الأخرى: وبهذا المعنى فإن الحياة العضوية، في الوقت الذي تشدد العلاقة بالعالم تسحب وتعزل النبتة أو الحيوان من العالم، إذ يمكن اعتبار النبتة والحيوان عالمين مستقلين نظريا إذا تركت علاقة التغذية الأساسية في الخارج

فقرة (٥) الكذبوية الشعرية المتعلقة بالحيوانية

لا شيء في الواقع يعتبر أشد انفلاقا علينا من هذه الحياة الحيوانية التي جعلنا منها. ولا شيء أغرب عن طريقنا في التفكير من الأرض وهي في حضن الكون الصامت من دون أن يكون لها ذلك المعنى الذي يضيفه الإنسان على الحيوان، وكذلك من دون لا - معنى الأشياء في اللحظة التي نريد تخيلها، فإذا هي مفقودة إلى وعي يفكر فيها. وفي الحقيقة لا يمكننا أن نتصور الأشياء من دون الوعي إلا بشكل اعتباطي، نظرا إلى كون «نحن» و«نصنوع» يتضمنان الوعي، أي وعينا المرتبط بحضورهما ارتباطا وثيقا. ويمكننا الادعاء، من دون شك، أن هذا الارتباط هو مجرد ارتباط هنئ، نظرا لكوننا سوف تنقطع عن أن نكون هنا ذات يوم، بشكل نهائي، غير أن تجلي أي شيء من الأشياء لن يكون قابلا للتصور أبدا إلا في وعي يحل محل وعي اذا ما تلاشى هذا الأخير. وهنا تكمن حقيقة مرة، لكن الحياة الحيوانية، وهي في منتصف طريق وعي «نا»، تقدم لنا لغزا أكثر لزعاجا. فعندما نتصور الكون من دون الإنسان، الكون الذي من شأن نظرة الحيوان فيه أن تكون النظرة الوحيدة التي تنفتح على الأشياء، والحال أن الحيوان ليس شيئا وليس بشرا، لا يسمنا عندئذ سوى ايجاد رؤية، فيه لا نرى شيئا، لأن موضوع هذه الرؤية هو انزلاق ينتقل من الأشياء التي لا معنى لها اذا كانت وحيدة، إلى العالم الممتلئ بالمعنى المترقب على الإنسان والذي يضعي

على كل شيء معناه هو. ولهذا السبب لا يمكننا وصف شيء ما بدقة. ويتعبّر آخر، يمكن القول إن الطريقة الصحيحة للحدث عنه لن تكون حقا سوى طريقة شعرية، نظرا لكون الشعر لا يصف شيئا إلا وينزلق إلى ما هو خفي، وباعتبارنا نستطيع التحدث عن الماضي عبر التخيل كما نتحدث عن الحاضر، فإننا لا نتحدث في النهاية عن حيوانات ما قبل التاريخ، وكذلك عن النباتات والصحور والمياه إلا بمثابة أشياء، لكن وصف مشهد مرتبط ذي صلة بهذه الشروط ليس سوى حصاد، إلا إذا كان الأمر يتعلق بقفزة شعرية. لم يكن ثمة وجود لمشهد في عالم لم تكن العيون التي تنفتح فيه لتفهم ما تراه، وحيث لم تكن العيون ترى حقا مقارنة بوضعنا. وإذا ما انطلقت الآن ببلاهة، وفي فوضى ذهنية، متأملا هذا الغياب للرؤية لأقول: «لم تكن توجد رؤية ولا أي شيء آخر» - لا شيء سوى نشوة خاوية يحدها الرعب والألم والموت ونفسي عليها نوعا من الكثافة... فليس في قلبي هذا سوى سوء استخدام لقدرة شعرية، مستبدلا فراغ الجهل بوميض غامض. وأنا لا أعرف ذلك: لا يمكن للذهن أن يستغني عن وميض الكلمات الذي يكسبه حالة مدهشة: في ذلك غناه ومجده، وهي علامة سيادة *souverainete* أيضا. لكن هذا الشعر ليس سوى طريق يسلكه الإنسان منتقلا من عالم ذي معنى متحلي، إلى التفكير النهائي لكل معنى، وهو تفكير سرعان ما يبدو محتوما. ولا يوجد إلا اختلاف واحد بين لا معقولة الأشياء التي يكون الحيوان حاضرا فيها. فالأولى تقدم لنا أولا الاختزال الظاهري للعلوم الصحيحة، في حين تدفعنا الثانية باتجاه إغراء آخر لزج، هو هاجس الشعر، ذلك أن الحيوان الذي لا يعتبر مجرد شيء فحسب، ليس مغلقا وعصيا على الفهم بالنسبة إلينا. يفتح الحيوان أمامي عقبا يجذبني وهو عمق مألوف لدي. إنني أعرف هذا العمق بمعنى من المعاني: انه عمقي أنا. وهو أيضا أبعد ما اختلس مني، ويستحق اسم العمق الذي يعني بدقة: ما يفلت مني. لكن الشعر أيضا... ولأنني أستطيع أيضا أن أرى في الحيوان شيئا (إذا أكلته - بطريقتي التي ليست طريقة حيوان آخر - أو سخرته أو عاملته كموضوع علم من العلوم) فإن لا معقوليته ليست أقل قصرا (أو أبشع، أقل قربا) من لا معقولية الحجارة أو الهواء، لكنه ليس دائما، بل انه لا يكون أبدا وبشكل نهائي، قابلا للانتقاد ضمن هذا النوع من الواقع الأدنى الذي ننسبه للأشياء لمجرد أن أدري ما الشيء اللطيف، الخفي، والمؤلم الذي يمدد في تلك الظلمات الحيوانية حميمية الوميض المتبقي

فيها. وكل ما يسعني الاحتفاظ به في النهاية يكمن في أن ذلك المشهد يلقي بي في الليل ويبهري، فيدني من اللحظة التي - ولن أشك في ذلك مطلقا - يبعدي فيها وضوح الوعي المتميز، في النهاية، عن تلك الحقيقة الخفية التي، من ذاتي إلى العالم، تتراءى لي كي تتواري.

فقرة (٤) يوجد الحيوانات في العالم كما يوجد الماء في الماء
سوف أتعرض لهذا الأمر الخفي فيما بعد أما الآن فيتوجب علي فصل ما يبدو، على صعيد التجربة، واضحا ومتميزا عن فتنة الشعر وبريقه.

لقد توصلت إلى القول بأن عالم الحيوان هو عالم المحايطة والفورية: ذلك أن هذا العالم المنقلب أزمانا هو كذلك، لأننا لا نستطيع أن نميز فيه قدرة على التعالي. إن مثل هذه الحقيقة هي حقيقة سلبية ولا يسعنا توضيحها مطلقا. لكن بإمكاننا على الأقل أن ننصّر وجودا جينيا لهذه القدرة عند الحيوان، دون التمكن من تمييزها بوضوح كاف. وحتى إذا تمت دراسة تلك الاستعدادات الجينية، فلن تنجر عنها احتمالات من شأنها أن تلغي رؤية الحيوانية المائلة أو المحايطة التي تظل محتمة بالنسبة إلينا. ولا يظهر تعالي الأشياء بالنسبة للوعي (أو تعالي الوعي بالنسبة للأشياء) إلا في حدود ما هو إنساني. ذلك أن التعالي لا يعد شيئا إن كان جينيا، وإن لم يتشكل بطريقة صلبة، أي بثبات ضمن عدة شروط معطاة. وليس بإمكاننا في الواقع أن نعتمد على كثر غير ثابتة وعلينا أن نقتصر على رؤية الحيوانية، من الخارج، في ضوء غياب التعالي. إن الحيوان أمام عيوننا هو، وبشكل محتوم، موجود في العالم كما الماء في الماء.

والحيوان تصرفات تختلف باختلاف الأوضاع والمواقف التي يجد نفسه فيها. وتعد هذه التصرفات نقاط انطلاقا لتمييزات ممكنة، لكن التمييز من شأنه أن يتطلب تعالي الموضوع الذي صار متميزا. إن تنوع السلوك الحيواني لا يقيم تمايزا واعيا بين مختلف الأوضاع. وحتى الحيوانات التي لا تقتصر ما يعاظها من النوع نفسه، لا تملك مع ذلك قدرة على تمييزه باعتباره كذلك (أي من نوعها)، بحيث إن وضعها جديدا لا ينطلق فيه السلوك المعتاد، يمكن أن يكون كافيا لإزالة عائق ما، من دون أن يصاحبه وعي بازالتة. ولا يمكننا القول عن ذنب يفتقرس ذنبا آخر، انه خالف القانون القائل بأن الذناب عادة لا يفتقرس الذناب فهو لا يخالف هذا القانون، لكنه، بكل بساطة، وجد في ظروف لم يعد يسري فيها ذلك القانون. وبرغم ذلك فإن ثمة بالنسبة

للذئب استمرارية للعالم واستمرارية له. تحدث أمامه تجليات جاذبة أو مقلقة؛ وأخرى لا علاقة لها بأفراد من النوع نفسه أو بأنواع من من الغذاء أو بأي شيء آخر جاذب أو ناذب عندئذ لا يكون للأمر معنى أو يكون له لا يشبه علامة دالة على شيء من آخر ولا يأتي شيء ليقطع تلك الاستمرارية التي لا يعلن فيها الخوف نفسه عن أي شيء من شأنه أن يكون متميزاً قبل حدوث الموت. وحتى صراع المنافسة ما هو الا تشنج واختلاج تندفع معه الاستجابات الحتمية للمنبهات، خارجة من الأعماق الخفية. وإذا كان الحيوان الذي يصصر منافسه، لا يفهم موت الآخر كما يفهمه إنسان يسلك سلوكاً معبراً عن النصر، فذلك يعني أن منافسه لم يقطع تلك الاستمرارية التي لن تعود بسبب موته. إن تلك الاستمرارية لم تكن موضوعة موضع شك، لكن تماثل الرغبة لدى الكائنات جعلتهما يتواجهان في معركة مميتة. أما تلك اللامبالاة التي تبهر عنها نظرة الحيوان بعد المعركة فهي علامة على وجود يتساور جوهرياً مع العالم ويتحرك فيه كما يتحرك الماء في الماء.

شقرات هذا الفصل الثاني:

الإنسانية وتهينة العالم

فقرة (8) الحيوان المأكول، الجثة والشجاء

إن تعريف الحيوان كشيء هو تعريف أصبح على الصعيد الإنساني معطى أساسياً. لقد فقد الحيوان جدارة مماثلة الإنسان، والإنسان الذي يقيم الحيوانية في نفسه، لا ينظر إليها إلا كطرح tare ولاشك أن هناك قسماً من البهتان في النظر إلى الحيوان على أنه شيء. فالحيوان يوجد لذاته، ويخفي أن يموت أو يدجن كي يصبح شيئاً. والحيوان المأكول لا يمكن طرحه كموضوع إلا شريطة أن يؤكل ميتاً. وهو ليس شيئاً تاماً إلا في شكل لحم مشوي أو مطبوخ. ومع ذلك فإن أعداد اللحوم ليس له معنى البحث المتعلق بغن الأكل أساساً: انه يتعلق قبل كل شيء بكون الإنسان لا يأكل شيئاً قبل أن يجعل منه موضوعاً. والإنسان في الأوضاع العادية هو حيوان لا يشارك في ما يأكل. لكن قتل الحيوان وتحويله حسب الرغبة لا يعني فقط تحويله إلى شيء، والحال أنه لم يكن كذلك في البداية، بل يعني أيضاً تحديد الحيوان الحي، مسبقاً، باعتباره شيئاً. وما أقتله وأقطعه وأطبخه إنما اعتبره، ضمناً، شيئاً. أما تقطيع الإنسان وطبخه وأكله فهو

بالعكس فعل شنيع. ومع ذلك فإن دراسة التشريح لم تعد مقبولة إلا منذ عهد قريب. ويرغم المظاهر، لا يزال الماديون المتصلبون متعلقين بالدين بطريقة تجعلهم يعتبرون عملية جعل الإنسان شيئاً - مشوياً أو حساء... جريمة شنيعة. زد على ذلك أن الموقف الإنساني إزاء الجسد ذو تعقيد مذهل. ومن بؤس الإنسان، باعتباره روحاً، أن يملك جسد حيوان ويكون بالتالي مثله مثل الشيء. إن مجد الجسد الإنساني يكمن في كونه قواماً للروح. والروح على صلة متينة جداً بالجسد - الشيء، بحيث لا يني هذا الأخير مسكوناً، ولا يكون شيئاً أبداً إلا في أقصى مدى، إلى حد أنه إذا ما حوله الموت إلى شيء، تصير الروح أكثر حضوراً من أيما وقت: فالجسد الذي خان الروح يزداد ظهوراً أكثر من ظهوره عندما كان يخدمها. والجثة، بمعنى من المعاني، هي أكمل تأكيد للروح، ذلك أن العجز النهائي وغياب الميت هما اللذان يكشفان جوهر الروح، مثلما تكون صرخة الذي يقتل أقصى تأكيد للحياة. وبالعكس، تكشف جثة الإنسان عن تحويل جسم الحيوان تحويلاً مكتملاً إلى حالة شيء، وبالتالي تحويل الحيوان الحي. فهو مبدئياً عنصر تابع حصراً، ولا قيمة له في حد ذاته. ونافع أيضاً مثل التسريح والحديد أو الخشب المصنع.

فقرة (9) العاصف والأداة

يتم ادراك عالم الأشياء، بصورة عامة، كسقوط، وهو يؤدي إلى استلاب من خلقه، والمبدأ الأساسي: إن الاستتباع لا يعني تحويل العنصر التابع فحسب، بل يعني تحويل الفاعل نفسه أيضاً. إن الأداة تغير الطبيعة والإنسان في أن: فهي تخضع الطبيعة للإنسان الذي يصنع الأداة ويستخدمها. لكنها تربط الإنسان بالطبيعة المسخرة. تصبح الطبيعة ملك الإنسان لكنها تكف عن كونها مائلة فيه. وهي ملكه بشرط أن تكون مغلقة دونه. وإذا أخضع العالم لسلطته فإن ذلك لا يتم الا في نطاق كونه ينسى بأنه هو نفسه العالم: انه ينفي العالم فينفي نفسه. إن كل ما هو خاضع لسلطتي يعلن بأنني حكمت على كل ما يشبهني بالآل يوجد لغايته الخاصة بل من أجل غاية غريبة عنه، وهكذا فإن غاية محرات غريبة عن الواقع الذي صنعه، وكذلك غاية حبة قمح، أو عجل. ولو أنني أكلت القمح، أو العجل، بطريقة حيوانية لتحول بدوره عن غايتهما الخاصة، وأتلفا فجأة باعتبارهما قمحاً وعجلاً. ولن يتمكن القمح والعجل، في أي وقت، من أن يكونا

انتشك إيتها الضحية من العالم الذي كنت فيه مجرد شيء، مع معنى خارج عن طبيعتك الضحية. أدعوك إلى حميمة العالم الآخر، ومحاذية كل ما هو كائن.

فقرة (٢) لا واقعية العالم...

إنه مونولوج - مناجاة- طبعاً، ولا يمكن للضحية أن تسمع أو تجيب. لأن التضحية أساساً تعرض عن الصلات الواقعية، ولو أنها أخذتها بعين الاعتبار إذن خالفت طبيعتها التي تعد تحديداً، نقيضاً لعالم الأشياء المؤسس للواقع المتميز. ولا يمكن للتضحية أن تؤدي إلى اتلاف الحيوان بما هو شيء من دون نفي واقعه الموضوعي. وهذا هو ما يطبع عالم التضحية بطابع مجانيّة ساذجة. غير أنه ليس بالإمكان تحطيم القيم التي تؤسس الواقع وتقبل جدوده في أن. وتتضمن العودة إلى الضحية المحاذية وعياً مبهماً: ذلك أن الوعي مرتبط بوضع الأشياء كأشياء مدرّكة مباشرة، خارج أي إدراج غامض، بعيداً عن الصور اللاواقعية دائماً لفكر مؤسس على المشاركة.

فقرة (٣) التواطؤ الاعتيادي بين الموت والتضحية

يذهب اللاوعي الساذج للتضحية إلى ما هو أبعد بحيث يبدو القتل فيه بمثابة طريقة لمسح الإهانة التي ألحقت بالحيوان بعد تحويله إلى شيء بطريقة بائسة. وليس القتل في الحقيقة ضرورياً باتم معنى الكلمة. لكن أكبر نفي للنسق الواقعي هو الأنسب لظهور النظام أو النسق الأسطوري. ومن جهة أخرى يقدم القتل القرباني حلاً بطريقة مقبولة للتعارض الشاق بين الموت والحياة. فالموت ليس شيئاً في المحاذية، ولكن بما أنه لا شيء، فما من كائن أبداً ينفصل عنه حقاً، ونظراً لكون الموت يفترق إلى معنى، ولا فرق بينه والحياة، ولا وجود لخوف أو دفاع ضده، وأنه لذلك يتكسح على شيء دون أن يثير أية مقاومة. وتفقد الديمومة قيمتها أو أنها لا توجد إلا لكي تجتثت الإحساس بلذة مرضية ناجمة عن الحصر أو القلق النفسي angoisse. وبالعكس فإن الوضع الموضوعي لعالم الأشياء، وهو وضع متحال بمعنى من المعاني بالنسبة للذات، إنما يتأسس على الديمومة. ولا شيء في الواقع يملك وضماً منفصلاً أو معنى إلا إذا طرح وقتاً تالياً يتشكل خلاله كشيء. وإذا لا يتحدد الشيء كقوة فاعلة إلا إذا انطوى على الديمومة. وإذا أتلّف، كما هو شأن الغذاء أو الوقود، فإن الأكل والشئ المصنوع يحافظان على قيمة ذلك الغذاء والوقود ضمن الديمومة مثل الغاية الدائمة للقمح أو للخبز والزمن القائم يشكّل ذلك العالم الواقعي بطريقة جيدة إلى درجة أن الموت لا

الشئيين اللذين كانا في البداية. إن حبة القمح توجد كوحدة إنتاج زراعي، والحجل هو رأس ماشية، والذي يزرع القمح مزارع، ومن يربي العجل هو مربي حيوانات. والحال أن غاية المزارع في اللحظة التي يزرع فيها ليست غاية الخاصة، وغاية المربي في اللحظة التي يربي فيها الحيوانات ليست غاية الخاصة. إن المحاصيل الزراعية والماشية أشياء، والمزارع أو المربي، في لحظة عملهما، هما أيضاً شيئان. وكل ذلك غريب عن امتداد المجال المائل حيث لا توجد انفصالات ولا حدود. وفي النطاق الذي يكون الإنسان فيه هو امتداد المائل، وهو الكائن، ويكون من العالم، يصير غريباً عن ذاته، ليس المزارع إنساناً: إنه محراث من يأكل الخبز، وفي أقصى مدى، يكون فعل الأكل نفسه هو عمل الحقول أصلاً، إن يتزود له بالطاقة.

فقرات من الفصل الثالث

التضحية والميد ومبدأ العالم المقدس

فقرة (١) الضرورة التي تستجيب لها التضحية وميدوها

يقام الاحتفال ببواكير غلال الأرض، أو التضحية برأس من الماشية، لأخراج الذبّة أو الحيوان من عالم الأشياء، وكذلك المزارع ومربي الحيوان. إن مبدأ التضحية هو الإتلاف، ويرغم أن هذا المبدأ يذهب أحياناً إلى حد الاتلاف الكامل (كما في «التضحيات» الكبرى- الهولوكوست-). فإن الاتلاف الذي ترمي إليه التضحية ليس الإبادة، إنما الشيء - والشئ وحده- هو ما ترمي التضحية إلى إتلافه في الذبيحة. تقضي التضحية على صلات التبعية الواقعية لموضوع ما، وتنزع الضحية من عالم المنفعة لتعيدها إلى عالم الخزوات الغامض، وعندما يدخل الحيوان المقدم كذبيحة إلى الدائرة التي سيضحى به الكاهن فيها، فإنه ينتقل بذلك من عالم الأشياء- المغلفة دون الإنسان الذي يعتبرها بمثابة لا شيء ويعرفها من الخارج- إلى عالم مائل فيه حميمي ومعروف كما المرأة في استهلاك الجسد. وهذا يفترض أنه لم يعد منفصلاً عن حميميته كما هي حاله في تبعية للعمل. إن الانفصال المسبق بين الكاهن (مقدم الذبيحة) وعالم الأشياء هو انفصال ضروري من أجل العودة إلى الحميمة والمحاذية بين الإنسان والعالم، وبين الذات والموضوع. يحتاج مقدم الذبيحة إلى التضحية كي ينفصل عن عالم الأشياء ولا يمكن للضحية أن تنفصل عن عالم الأشياء بدورها إذا لم يسبقها المضحى إلى ذلك. يقول المضحى «أنا أنتمي حميمياً إلى العالم السامي للألوه والأساطير، إلى عالم السخاء والعنف، وبلا حساب، كما تنتمي امرأتى إلى رغباتي، انني

يجد فيه مكانا له. لكن ولهذا السبب بالذات، يكون الموت فيه، هو كل شيء. والواقع انه من ضعف (تناقض) عالم الأشياء أن يترك للموت مظهرا لا واقعي، برغم أن انتماء الإنسان اذلك العالم يرتبط بوضع الجسد كشيء في نطاق كونه فانيا.

إنه في الحقيقة مظهر سلبي. وليس الموت تحديدا هو الذي لا يملك مكانا في عالم الأشياء، واللواقعي في العالم الواقعي. ذلك أن الموت يفصح تضليل الواقع، ليس لأن غياب الديمومة يذكر بهتانها فحسب، بل لانه للتأكيد الأكبر على الصرخة المفنونة بالحياة. يلغي النظام الواقعي نفي الواقع الذي هو الموت أقل مما يلغي تأكيد الحياة الحميمة المماثلة، التي يشكل فيها العنق، بلا حدود، خطرا على ثبات الأشياء، وهو

خطر لا يظهر بوضوح إلا في الموت. يتوجب على النظام الواقعي أن يلغي -يحيد- هذه الحياة الحميمة ويستبدله بالشيء الذي هو الفرد في مجتمع العمل. لكنه لا يستطيع أن يحول دون كشف اختفاء الحياة في الموت: ذلك البريق اللامرئي للحياة الذي ليس شيئا. إن قوة الحياة تعني ان العالم الحقيقي لا يستطيع أن يملك عن الحياة سوى صورة محايدة، وأن الحميمة لا تفصح عن هلاكها المتألق إلا لحظة زوالها. ولم يكن أحد ليعترف إلى وجودها عندما كانت موجودة، لأنها كانت مهمة لصالح الأشياء الواقعية. لقد كان الموت شيئا واقعيًا شأنه شأن أشياء أخرى. لكنه يظهر فجأة أن المجتمع الواقعي كان يكذب. عندئذ لا يكون فقدان الشيء، العضو النافع، هو الذي يؤخذ بالحسبان، وما فقدته المجتمع الواقعي ليس عضوا منه، بل حقيقته. هذه الحياة الحميمة التي لم تعد لها سلطة كي تبغني مليا والتي كنت افكرها وأنبيئتها كشيء، لا يمكن أن تعود كلياً إلى حساسيتي إلا بالغياب. فالوقت يكشف الحياة في امتلائها ويقضي على النظام الواقعي. ولا يهم كثيرا أن يكون هذا النظام الواقعي هو الذي تطلبه ديمومة ما لم يعد له وجود، وفي اللحظة التي يتخلف فيها عنصر ما عما يتطلبه، لا ينتج عن ذلك وجود كيان مهدد بالزوال، ويكابد: هذا الكيان، النظام الواقعي، يتلاشى دفعة واحدة. ولا يعود له اعتبار، أما ما يأتي به الموت عبر الدموع فهو إتلاف غير مجد للنظام الحميم.

إنه رأي ساذج ذاك الذي يقيم صلة وثيقة بين الموت والحزن، ذلك أن دموع الأحياء التي تستجيب أيضا للفرح، هي أبعد من أن تكون ذات معنى مضاد للفرح. وهي بعيدا عن أن تكون مؤلمة، تعبر عن رعي حاد بالحياة المشتركة بإدراكها ضمن حميميتها. صحيح أن هذا الوعي الحاد لا يبلغ ذلك المستوى من الحدة إلا

عندما يعقب الغياب الحضور فجأة، كما في الموت، أو مجرد الانفصال. وفي هذه الحال يكون الغزاء (بالمعنى القوي للكلمة كما ترد عند المتصوفة) مرتبطا بمرارة كونه لا بدم، ولكن تلاشي الديمومة تحديدا، ومعها عدة تصرفات محايدة مرتبطة بها، هو الذي يكشف عمقا للأشياء، بريقه يعمي (ويتبهرج) آخر، من الواضح أن الحاجة إلى الديمومة هي التي تختلس منا الحياة، واستحالة الديمومة وحدها مبدئيا هي التي تحررنا، وفي حالات أخرى تستجيب الدموع، بالمقابل، للنصر غير المتوقع والمحظ الذي ننتبه به، ولكن ذلك يتم دائما بطريقة خرقاء، بعيدا عن موم زمن مقبل.

فقرة (٤) استهلاك التضحية

إن القوة التي يتميز بها الموت عموما، توضح معنى التضحية التي تعمل عمل الموت، نظرا لكونها تعيد قيمة ضائعة بواسطة التخلي عن هذه القيمة، لكن الموت ليس مرتبطا بالتضحية ضرورة، ويمكن لأكثر تضحية احتفالية ألا تكون دموية. فالتضحية ليست القتل وإنما هي التخلي والعطاء. وليس فعل القتل إلا عرضا لمعنى عميق، والمهم هو الانتقال من نظام دائم يكون استهلاك الموارد فيه مرتبطا بضرورة الديمومة، إلى عطف الاستهلاك غير المشروط، وما يهم إنما هو الخروج من عالم الأشياء واقعية تنبع وأقبعيتها من عملية ذات مدى طويل وأجل- وليس عاجلا أبدا- من عالم يخلق ويحفظ (عالم يخلق لصالح واقع دائم). إن التضحية هي نفخض الانتاج الذي يرتبط أيضا بالمستقبل، إنها الاستهلاك الذي ليس له من منفعة إلا في اللحظة الحاضرة، وبهذا المعنى فهي هبة وتخل، لكن ما يوهب لا يمكن أن يكون موضوع حفظ من قبل متلقي الهبة: إن تقدمه القرابين تحديدا تجعله ينتقل إلى عالم الاستهلاك السريع. وهذا ما يعنيه القول «تضحية للألهة» وجوهه المقدس يقارن بالنار. التضحية هي العطاء كما نعطي الفحم الحجري للأتون. لكن للأتون، عادة، فائدة لا تنكر، يخضع لها الفحم، في حين أن الهبة في التضحية مجردة من كل منفعة.

هذا هو المعنى الدقيق للتضحية تماما، بحيث إن التضحية لا تتم إلا بما يستخدم، وليست هناك تضحية بالأشياء الباذخة. كذلك لا يمكن أن تكون هناك تضحية إذا كان للقرابين تالفا مسبقا، والحال أن البذخ يجري عملية الصنع من النفعية فيتلف ذات العمل ويبدده في حالة غير مجدية، بل انه يضعه في اللحظة نفسها نهائيا. إن التضحية بشيء فاخر تعني التضحية بالشيء نفسه مرتين.

كذلك ليس بالإمكان التضحية بما لم يتم سحبه أولاً من المعايضة، بما لم يتم إليها أبداً، وبالتالي لم يخضع إليها ثانياً ويدجن ويتشبه. وتتم التضحية بأشياء كان من الممكن أن تكون أرواحاً مثل الحيوانات والخلصات النباتية. لكنها صارت أشياء وينبغي إعادتها إلى المعايضة التي جاءت منها، إلى الدائرة المبهمة للحميمية الضائعة.

فقرة (5) الفرد والقلق النفسي والتضحية ليس بالإمكان التعبير عن الحميمية استدلالياً

الانتفاخ المفرط، المكر الذي يتفجر مع صرير الأسنان، واليكاء والانزلاق الذي لا يدرى من أين يأتي وإلى أين يذهب؛ في الظلام الخوف يترنم بأعلى صوته: الشحوب والعيون البهيمية، الهدوء الحزين، الهيجان، القيء... كلها منافع للهروب. ويعد حميمياً، بمعنى قوي، كل ما له نزق غياب الفردانية واحتدامه، وخيرير النهر وصفاء السماء الحاروي: أنه تعريف سلمي أيضاً يعوزه الجوهرية.

هذه الإفصاحات لها قيمة غامضة، هي قيمة ما يتعدى بلوغه، وبالمقابل فإن التعريف الواضح والمفصل محل الشجرة محل الغابة كما محل الموضوع المتميز محل الشيء المطلوب توضيحه. ويرغم ذلك سوف أُلجأ إلى التوضيح.

إن الحميمية بشكل متناقض هي العف، وهي الاتلاف، لأنها ليست منسجمة مع وضوح الفرد المنفصل، ولو أننا وصفنا الفرد أثناء عملية التضحية، لأنصف بالحصر والقلق النفسي angosse وإذا كانت التضحية مقلقة فإن ذلك يعود إلى كون الفرد يشارك فيها، إنه يتمثل مع الضحية أثناء الحركة المفاجئة التي تعيدها إلى المثولية (إلى الحميمية) لكن التمثال المرتبط بالعودة إلى المثولية لا يبنني قطع على كون الضحية هي الشيء، والمضحي هو الفرد. إن الفرد المنفصل هو من طبيعة الشيء نفسه، وأكثر من ذلك فإن القلق من الديمومة الشخصية، والذي يطرح ويؤكد الفردانية، مرتبط بدمج الوجود في عالم الأشياء، وتعبير آخر فإن العمل والخوف من الموت أمران مترابطان، الأول يتضمن الشيء والعكس بالعكس، بل ليس من الضروري أن يجعل المرء كي يكون في درجة معينة من اتصافه بشيء الخوف: إن الإنسان فرداني لأن فهمه يربطه بنتائج العمل. لكن الإنسان ليس شيئاً لأنه يشعر بالخوف كما يمكن أن نذهب إلى الاعتقاد. لم يكن يشعر بالقلق لو لم يكن هو الفرد (الشيء)، وقلق لم يكن ليتغذى إلا من كونه فرداً. وهو لا يتعلم القلق إلا لكي يستجيب لمطالبات الشيء، في نطاق كون عالم الأشياء قد وضع

ديمومته كشرط أساسي لقيمته ولطبيعته. إنه يخاف الموت حالما يدخل صرح المشاريع الذي هو نظام الأشياء، الموت يفسد نظام الأشياء ونظام الأشياء يسلك بنا. والإنسان يخاف من النظام الحميمي غير القابل للتصالح مع عالم الأشياء. ولولا ذلك لما كانت هناك تضحية ولا كانت هناك إنسانية أيضاً، وما كان النظام الحميمي لينكشف في الاتلاف والقلق المقدس للفرد. وتكون الحميمية خلال اضطراب الفرد مقدسة، جليلة ومحاطة بهالة من قلق لأنها تقبل منه عبر شيء مهدد في طبيعته (وفي المشاريع التي تشكل طبيعته).

فقرة (٦) العيد

المقدس هو فوران الحياة المفرط الذي يكبله نظام الأشياء كي يضمن ديمومته فيدفعه التكبير إلى الهيجان والانطلاق، أي إلى العنف، من دون انقطاع بهدف بتعطيل الحواجز ومعارضة النشاط المنتج بحركة استهلاك فذة، مندفعاً ومعدية. والمقدس قابل للمقارنة تحديداً بتلك الشعلة التي تأتي على الغابة تستهلكها وتتلها. والحريق غير المحدود هو ضد الشيء وعكسه، أنه ينتشر، ويشع حرارة ونورا، يحرق ويهبط. وما يحرق ويهبط يحترق بدوره فجأة ويهبط، والتضحية تحرق مثل الشمس التي تتلاشى رويداً رويداً من إشعاعها الفائق الذي لا تتحمل عيوننا سطوعه، لكنها ليست معزولة أبداً بل هي، في عالم متكون من أفراد، تدعو إلى النفي العام للأفراد باعتبارهم أفراداً.

العالم الآخر معد وعداؤه ومهلكة، ويكون المنذور للتضحية كأنما يدخل لعبة الصاعقة: لا حدود للاحتراق، والحياة البشرية، لا الحيوانية، هي المناسبة لذلك، والمقاومة المعارضة للحياة هي التي تأمر بانفجار الدموع الموجهة ولذة القلق الذي لا يوصف، ولو كان الإنسان يستسلم للمعاينة بلا تحفظ لكان من شأنه أن يخفق في الإنسانية، لن يكملها إلا ليفقدنا ومع مرور الزمن تعود الحياة إلى الحميمية الخالية من التيقظ كما لدى الحيوانات، أما المشكلة الملحة التي تطرحها استحالة الوجود الإنساني من دون أن يكون الإنسان شيئاً، واستحالة إفلاته من حدود الأشياء من دون العودة إلى النوم الحيواني، فإنها تجد حلها المحدود في الاحتفال بالعيد.

إن الحركة الأولية للعيد معطاة في الإنسانية الأصلية، لكنها لا تبلغ الامتلاء المتدفق إلا إذا أطلقتها التركيز للقلق أثناء التضحية. يجمع العيد أناساً يهيئهم استهلاك القرابين المعدية (التناول) لحساس محدود بحكمة ذات دلالة عكسية: ثمة تطلع للاتلاف يتدل في العيد، لكن ثمة أيضاً حكمة حافظة تنظمه وتحدّه. فمن جهة تجتمع كل إمكانيات الاتلاف: الرقص

والشعر والموسيقى ومختلف الفنون التي تساهم في جعل العيد مكانا وزمانا للفتل والاندفاع المشهدي. لكن الوعي المستيقظ في القلق يعيل، في حركة مغلوقة يتحكم فيها عجز عن التصالح مع التفتل وعجز عن إخضاعه، إلى حاجة نظام الأشياء- وهو المكل من حيث الجوهر والمتلول من تلقاء نفسه- إلى تلقي دفعة من الخارج. وهكذا فإن تفتل العيد، إن لم يكن في النهاية مكبلا، فهو على الأقل مقتصر على حدود واقع، هو نفي له (لواقع). ولا يتم تحمل العيد إلا في نطاق توفيره لضرورات العالم المدنس.

فقرة (٧) التحديد والتأويل: النضج للعيد ووضع الجماعة

العيد صهر للحياة البشرية. وهو بالنسبة للشعب والفرد، بمثابة بوتقة تذوب فيها التمايزات بفعل الحرارة القوية للحياة الحميمة. لكن الحميمة تنحل في الوضع الواقعي والمتفرد للمجموع المشارك في الطقوس. ومن أجل بلوغ جماعة واقعية- وواقع اجتماعي معطى كشيء- ويقصد عملية مشتركة في سبيل زمن مقبل- يكون العيد محدودا: وهو مدمج بدوره مثل حلقة في سلسلة الأعمال المجدبة. وباعتبار العيد نشوة وبليلة وعريضة جنسية في حدوده القصوى فهو يفرق في المحايطة ويتجاوز حدود عالم الأرواح الهجين، لكن حركاته الطقسية لا تنزلق نحو عالم المحايطة إلا بتوسط الأرواح. وهذه الأرواح التي تستدعي في العيد للنضج بتقديم الذبائح إلى حميميتها، تنسب إليها قوة فاعلة كما للأشياء. وحتى العيد نفسه يتم النظر إليه في النهاية كقوة فاعلة لا يرقى الشك إلى فعاليتها. إن إمكانية الانتاج وإخصاب الحقول والمواشي تكون معطاة ضمن طقوس، غاية أشكالها الفاعلة والأقل استبعادا أن يتم فيها التخلي والتنازل عن جزء معين حتى لا يفسد الكل أمام أشكال العنف المخيفة في العالم الآخر. وفي كل الأحوال تبدو الجماعة في العيد بمثابة شيء بالدرجة الأولى- فردانية محددة وعمل مشترك من أجل الديمومة- سواء أكان ذلك بالإيجاب أثناء الإخصاب أو سلبا أثناء الاستعطاف. وليس العيد عودة حقيقية إلى المحايطة، لكنه تصالح ودي، ممثل بالقلق، بين الضرورات المتعارضة.

ولا تطلع الجماعة في العيد كشيء فقط بل كروح بصورة أعم (أي كذات- موضوع) لكن وضعها هو حد لمغلوقة العيد، ولهذا السبب فإن الجانب الذي يبرزها كشيء يكون أكثر وضوحا. فإذا لم تكن تلك المتولية موجودة أو لم تعد موجودة، تكون صلة الجماعة في العيد معطاة ضمن أشكال فاعلة غايتها الأساسية هي منتجات

العمل والجني والقطعان. وليس من وعي واضح لما هو العيد حاليا (لما هو العيد لحظة تفتله) وهو ليس موجودا يتميز في الوعي إلا ضمن اندماجه في ديمومة الجماعة، ذلك هو العيد (النضج بالحرق والحرق) كما يوجد في الوعي (ناعبا لديمومة الشيء المشترك الذي يمتعه بدوره من أن يدوم)، لكن هذا يوضح جيدا استحالة الخاصة بالعيد وحده الإنسان المرتبطة بوعيه الواضح. فالعيد يحدث العيد كي يعيد الإنسان إلى المحايطة، لكن شرط العودة هو ظلامية الوعي. ليست الإنسانية إن- باعتبار الوعي الواضح تحديدا هو الذي يميزها عن الحيوانية- هي التي تعود إلى المحايطة. وليست فضيلة العيد مندمجة في طبيعة الإنسانية، وبالعكس لم يكن تفتل العيد ممكنا إلا لعجز الوعي عن إدراكه كما هو، ومشكلة الدين الأساسية معطاة في هذا الإنكار المحتم للعيد. ذلك أن الإنسان هو الكائن الذي فقد، بل استبعد ما يكونه، بغموض، أي حميميته غير المتميزة. ولم يكن للوعي أن يبلغ الوضوح مع مرور الزمن لو لم يعد عن مضامينه المعوقة، لكن الوعي الواضح نفسه يحدث عما أضاعه بنفسه، وعما يفسيحه مجددا كلما اقترب منه أكثر. وليس ما أضاعه، طبعاً، خارجا عنه. لأن الوعي الواضح للأشياء يعيد عن الحميمة الغامضة للوعي ذاته. والدين الذي يعد جوهره بحثا عن الحميمة الضائعة يعود إلى جهد الوعي الواضح الذي يريد أن يكون في مجمله وعيا للذات: لكن هذا الجهد يذهب سدى، لأن وعي الحميمة ليس ممكنا إلا في المستوى الذي لم يعد الوعي فيه، عملية تنطوي نتيجتها على الديمومة. أي في المستوى الذي لم يعد فيه الوضوح، وهو نتيجة للعملية، معطى.

فقرة (٨) الحرب: أوهام اندلاع العنف واندفاعه نحو الخارج

تحدد فردانية المجتمع التي تصورها بوتقة العيد بادئ ذي بدء على صعيد الأعمال الواقعية- الإنتاج الزراعي- التي تدمج التضحية في عالم الأشياء. وبهذه الطريقة تكون لوحدة الجماعة قدرة على توجيه العنف المدمر نحو الخارج. والعنف الخارجي تعديدا يتعارض من حيث المبدأ مع التضحية أو العيد الذي يمارس العنف فيه ثماره في الداخل. وحده الدين يؤمن استهلاكاً يتلف الجوهر الداخلي لمن يحركهم. أما العمل المسلح فإنه يدمر الآخرين أو ثروة الآخرين. وفضلا عن ذلك يمكنه أن يمارس فرديا داخل جماعة، لكن الجماعة المتشككة تبدأ بمارسته نحو الخارج وعذبت تبدأ بتطوير نتائجها وللعمل المسلح في المعارك القاتلة والمجازر وعمليات النهب، معنى قريب من معنى الأعياد، في نطاق عدم معاملة العدو كشيء. لكن الحرب لا تقتصر على تلك القوى القابلة للانفجار،

العبد، الذي يؤكد استعباده اذلال النظام الإنساني، إلى حميمية الثقلات المشؤومة.

إن التضحية البشرية، بشكل عام، هي اللحظة الحادة في صراع تواجه فيه حركة عنف مفرد النظام الواقعي والدبومة. إنه الصراع الأكثر جذرية حول أولية المنفعة، وهو في الوقت نفسه أعلى درجات الثقل للعنف الداخلي. ويؤكد المجتمع الذي تستقل فيه هذه التضحية أساسا على رفض عدم التوازن بين هذا العنف وذلك. ومن يدفع بقواه التدميرية نحو الخارج لا يخل بمصادر ثروته، وإذا تم له استبعاد العدو فإنه يحتاج إلى استخدام هذا المصدر الجديد للثروة استخداما مجيدا لا يخلو من استعراضية. وهو بحاجة إلى إلحاق إتلاف جزئي بهذه الأشياء التي تخدمه، لأنه مأمّن وجوده لشيء نافع بقربه إن لم يستجب، أولا، لمقتضيات استهلاك من النظام الأسطوري. وهكذا فإن التجاوز المستمر نحو الإتلاف ينفي، فيما هو يؤكد في آن، الوضع الفردي للجماعة.

غير أن هذه الحاجة إلى الإتلاف تسري على العبد في نطاق كونه ملكا وشيئة. وهي حاجة لا ينبغي خلطها بحركات العنف التي تنفذ من الخارج - العدو - موضوعها. وفي هذا الصدد تكون التضحية بعيد أبعد من أن تكون خالصة. إنها، بمعنى من المعاني، تمدد المعركة الحربية، بحيث لا يتم فيها إشباع العنف الداخلي الذي يعتبر جوهر التضحية. والإتلاف المكثف يتطلب تجاوز إتلاف ثروة الشعب النافعة إلى إتلاف ذلك الشعب نفسه كثروة لضحاياه، أو على الأقل تلك العناصر التي تعبر عنه والتي سوف تنذر هذه المرة للتضحية. ليس بسبب الاعتماد عن العالم المقدس - بسبب السقوط - بل بالعكس، بسبب اقتراب أو قربى نادرة، مثل الملك أو الأطفال (إذ يؤدي قتلهم في النهاية إلى إنجاز التضحية مرتين).

وليس بالإمكان التوغل أكثر في رغبة إتلاف الجوهر الحيوي بل ليس بإمكاننا التقدم بتهور أكبر. إن حركة الإتلاف المفرطة تستجيب لاحتاس بالقلق خالقة إحساسا آخر أشد (...) وثمة علامات كثيرة تدل على أن تلك المتطلبات الغليظة كانت سبب التحمل. لقد أدى العش والخداع إلى تعويض الملك بعيد منح ملكية مؤقتة. ولم تتمكن أولية الإتلاف/ الاستهلاك من الصمود أمام أولية القوة العسكرية.

وهي ضمن تلك الحدود لا تعتبر عملا بطونيا كالتضحية. ولا تشن بقصد العودة على الحميمية المفقودة، إنها هجمة غامضة المصير، ينتزع اتجاهها نحو الخارج من المحارب تلك السائدة التي يبلغها. وإذا كان صحيحا أن فعل الحرب يميل بطريقته الخاصة إلى اذابة الفرد عبر تعريض قيمة حياته الخاصة للخطر الثاني فإن هذا الفعل بالعكس، لا يمكن. مع مرور الزمن، من تفادي التأكيد على تلك القيمة ذاتها وذلك بجعل الفرد الناجي من الحرب هو المستفيد من ذلك الخطر المهدد.

تحدد الحرب تطور الفرد فيما هو أبعد من الفرد - الشيء، في إطار الفردية المجيدة للمحارب. يقوم الفرد المجيد، بواسطة نفي أولى للفردانية، بإدخال النظام الآخر إلى مقولة الفرد (المعبرة أساسا عن نظام الأشياء). وله الإرادة المتناقضة لجعل نفي الديمومة عملية دائمة، وهكذا فإن قوته، هي في أحد جوانبها قدرة على الكذب. وتمثل الحرب تقدما جزئيا، لكنه الأشد فطاعة: لا يحتاج المرء بسذاجة - أو بحماقة - إلا أقل من القوة كي يهدي عدم إكترائه تجاه ما يبالغ في تقديره ويتباهى بتلك اللامبالاة.

فقرة (٩) إخضاع اندلام الحروب إلى تكبيل الإنسان - السلمة

لهذا الطابع الكاذب والسطحي عواقب وخيمة، فالعرب لا تقتصر على أشكال من الدمار لا حصر لها. إن المحارب الذي يحافظ بغموض على وعي لنزوع يلغي السلوك المتعلق بالاهتمام بالعالم، يقوم أيضا بإخضاع أمثاله من الناس إلى المعبودية. وهو بذلك يجعل العنف يخضع الإنسانية إلى نظام الأشياء، وليس المحارب بلا شك هو المتسبب في عملية الإخضاع. ذلك أن العملية التي تجعل من العبد شيئا تفترض تأسيسا مسبقا للعمل. لقد كان العامل الحر شيئا بطريقة طوعية ولفترة محددة من الزمن. أما العبد فهو وحده الذي جعله النظام العسكري سلعة وبالتالي فهو الذي يتجشم عواقب الإخضاع كاملة (أنه لمن الضروري التدقيق بأن عالم الأشياء لم يكن ليبلغ امتلاءه من دون الاستعداد). وهكذا فإن اللاوعي الفظ الذي المحارب يحمل أساسا باتجاه هيمنة النظام الواقعي. وما المجد المقدس الذي يدعيه سوى المبرر للكاذب لعالم ينوء في العمق تحت وطأة التفعية. كذلك ليس نبيل المحارب سوى بسمة انثى سيئة حقيقتها المنفعة.

فقرة (١٠) التضحية البشرية

توضح لنا التضحية بالعبيد ذلك المبدأ الذي بموجبيه يكون ما يستخدم منذورا للتضحية والتضحية تعيد

* من كتاب - نظرية الدين -

إمارة بني مكرم

في عُمان

عبد الرحمن السالمي *

اهداء للشيخ محمود بن زاهر الهنائي

القليل من الباحثين ممن أبدى اهتماماً بالدراسة عن عائلة بني مكرم في عُمان الحاكمة لها ما بين نهاية القرن الدءه/ ١٠م وبداية القرن الدءه/ ١١م، إلا ما تناوله المستشرقان ستيرن وبيفار خلال تقصيهما عن العملات البويهية في عُمان (١)، ثم تبعهما المستشرق الإنجليزي البروفيسور بوسورث في كتابات مقتضبة ومتفرقة عنهما (٢). لقد طبعت فترة البويهيين ومحاولاتهم للسيطرة على عُمان ابتداء من منتصف القرن الدءه/ ١٠م بخصوصية في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، مما أعطى لهذه الفترة تميزاً عما سبقها من فترات للدويلات الأخرى في صراعها للاستيلاء على إقليم عُمان. وهذا كان عاملاً مؤثراً على الحياة الثقافية في عُمان من خلال هذه الفترة للنفوذ الفارسي والتي يمكن أن يشار إليها بشاعرين ارتبطا بالوجود البويهي وهما أبزون العُماني ولم يعثر عنه إلا أخبار متشظية أو أبيات شعر متناثرة لم تجمع في ديوان حتى الآن، لكن باحثين متأخرين أبدوا اهتماماً بجمعه والبحث عنه، (٣) وأما الآخر فهو مهيار الديلمي الذي تألق في فترة البويهيين وأصبغت مدائحه لبني مكرم في وقتها تميزاً لهذه العائلة في التاريخ الكلاسيكي سواء العُماني أو الإسلامي العام؛ ولذا أشار ابن خلدون إلى تميز فترة بني مكرم ومدائح مهيار لهم في عُمان وكأسرة عربية حاكمة. (٤)

* باحث من سلطنة عُمان

وصارت من أعماله(٧)

ثم عادت الكرة ثانية فحين بلغ أبو الفرج العباس موت
معز الدولة كان هو بعمان ، فخشي أن ينفرد عنه صاحبه
أبو الفضل بن العباس بن الحسين بالدولة، فأسر إلى بغداد
ومن ثم بعث إلى عضد الدولة فناء خسرو أبو شجاع
ليستلمها، فوليهما عمر بن نهبان الطائي بدعوة عضد
الدولة، ثم إن الزنج قتلوا عمر بن نهبان وملكو البلد، وبعث
عضد الدولة إليها جيشاً من كرمان مع أبي حرب بن طغان
فاستولى على صحار والبحري في سنة ٣٦٢/٩٧٤ (٨)
ثم ثار العُمانيون من بعد في نزوى فبعث عضد الدولة
المطهر بن عبدالله فنزل لحريمهم وهزم قائد الشوار من
العُمانيين ورد بن زياد أما إمامهم حفص بن راشد فقد
هرب إلى اليمن ودانت البلد لعضد الدولة(٩)

فطوال الحملات البرهية المتتالية المذكورة آنفاً، في بداية
أمرها لم تستطع إلا للانفراد بالساحل العُماني أما في الداخل
فقد ظل مضطرباً بين الأئمة العُمانيين ومن بعدهم بني وجيه
ثم تغلب القرامطة الذين ظل ترددهم إما من ولاة أو بالأصح
جابهي الزكاة من سنة ٣١٧ / ٩٢٩ إلى أن ضعف أمرهم سنة
٣٧٥/٩٨٥، وإن كان ابن الأثير يشير إلى ثورة للعُمانيين
على القرامطة سنة ٣٥٤/٩٦٥ «فاوقعوا بالقرامطة فقتلوا
كثيراً منهم، وعاد الباقون»(١٠). ويظل ابن خلدون نهايتهم
بان واليهما منهم ترهب وزهد ووهن فقامت عليهم ثورة
عُمانية اندلعت من مدينة نزوى وقتلوا من كان بها من
القرامطة فاستقلت داخلية عمان، لكن لم يذكر لمن آلت إليه
شؤون البلاد.

بروز الإمارة:

إن أهم ما يمكن الاعتماد عليه في المصادر التاريخية
للبحث عن نشوء هذه الإمارة هما ابن الأثير وابن خلدون
حيث يؤكد كلاهما أن بني مكرم كانوا من وجوه أهل
عمان(١١) وهذا هو الراجح كما يعتقد كذلك البروفيسور
بوسورث على أن أصولها تمتد من القبائل العُمانية
المحلية، أما كتب الأنساب فلا تسعنا إلى تتبع أنساب بني
مكرم ولا إلى التعرف على الجذور التي تنتسب إليها من أي
القبائل كانت سواء من الفرع النزارى أو القحطاني. فينو
مكرم فيما يبدو كانوا من ذوي اليسار حيث ارتبطوا
بتجارة بين عمان والعراق فنشوء هذه الإمارة بدا بنفوذ

فهذه الورقة ستكتف في البحث عن هذه الإمارة بجمع
المادة المعلوماتية المتعلقة بها ودراستها، وهو عادة
ما يستغرق وقتاً طويلاً في البحث عن أخبار معترة في
كتب التاريخ وأبيات الشعر ومن ثم مقارنة هذه المادة
مع كتب التاريخ العُماني. فتقصينا للبحث عن إمارة
بني مكرم سيكشف لنا عن جوانب كانت تبدو غامضة
بعض الشيء في الحياة السياسية والاجتماعية لعمان
وعن مدى هذه العلاقة العُمانية مع الأقاليم الفارسية
خاصة وعن مرحلة تاريخية كلاسيكية لإقليم الخليج
العربي/الفارسي. كذلك إن ما نسعى إليه هو الكشف
عن جزئيات كانت تتجاوز من قبل الباحثين،
للاستخدام الذي يواجه أحياناً ببعض الحوادث
التاريخية.

فاللمحة التاريخية المبينة عن تلك الفترة تدفعنا أولاً إلى
وجوب التعرف على الوضع السياسي العُماني في ذلك
القرن حتى يتسنى لنا فهم طبيعة نشوء هذه الإمارة
العُمانية وتطورها، فمن العيث إصدار الآراء المسبقة بدون
فهم الإطار التاريخي الكامل. فنتيجة لانهار الإمارة
العُمانية الأولى على يد العباسيين في عام ٢٨٠/٨٩٣
نشأت إمارات وإقطاعات متعددة في عمان تميزت فترتها
بارتباط هذه الولايات بالقوى الخارجية: فبنو سامة ظل
ارتباطهم بالعباسيين ومن ثم بالقرامطة، وبعد ذلك بنو
وجيه بالعباسيين، والقرامطة ومن بعدهم الزنج ثم الديلم
والسلاجقة(٥) في خضم هذا الصراع بين هذه القوى ظل
البويهيين أكثرهم تأثيراً على هذا الإقليم وارتباطاً به في
المجريات السياسية العُمانية بل جوانب من هذا التأثير
تظهر من حين لآخر كسمة تاريخية التصقت بهذه الفترة.
فما أن انهي حكم بني وجيه على عمان (٦)، حتى بدر
للبويهيين في أذهانهم الاستيلاء عليها فأرسل معز
الدولة البويهى حملاته الأولى عام ٣٥٥/٩٦٦ ،
منحدراً نحو الأبله في السنة نفسها حيث جهز هنالك
الراكب إلى عمان مائة قطعة، وبعث فيها الجيوش
تحت إمرة أبي الفتوح محمد بن العباس، وراسل عضد
الدولة بفارس ليمدهم بالعمساكر من عنده فوافاهم
المدد بسيراف وساروا إلى عمان فملكوها يوم ٩ ذو
الحجة ٣٥٥ / ٥ سبتمبر ٩٦٦م وخطب لمعز الدولة

تشير إلى شخص قبله من عائلته، تمتع بشخصية فذة ونظرا لنفوذه التجاري والاقتصادي تمكن من التقرب من الفرع البويهى الحاكم لبغداد حيث بدأت علاقته بأبى الفوارس شرف الدولة شيرزىل بن فنا خسرو ٣٧٢-٣٨٠/٩٨٣-٩٩٠ ومن ثم تطورت علاقته بهاء الدولة حيث عرف بأنه مدبر دولته. (١٥) وإن كان مهيار في مدحهم يشير إلى مكرم أنه هو صاحب الشأن في نهوض هذه العائلة:

غرس المعالي «مكرم» في تربيها
فجسنت حلولة كل عيش بشارد
حجرا على الأقدار فيما نفذت
أحكامها من صادر أو وارد (١٦)

فلا ندري أين مكان مكرم من هذه العائلة ما إذا كان هو والد أبو محمد الحسين أو جده. كل ما أمكننا الحصول عليه حتى الآن هو عن بدايات الهزج السياسي لمؤسس هذه الإمارة أبو محمد الأول الحسين بن مكرم، وحسبما يبدو إنها كانت من التجارة البحرية في الخليج الممتدة من البصرة نحو الأبله ثم إلى سيراى ومنها إلى صحار حيث الواجهة البحرية للسفن التجارية العابرة للمحيط الهندي. ويمكن استنتاج توسع ابن مكرم التجاري في العراق من أخبار تمرّد أبي العباس بن واصل عام ٣٩٤ / ١٠٠٤ فكان بداية أمره أنه كان ينوب عن زريوك الحاجب، وارتفع معه ثم استوحش منه ففارقه وسار إلى شيراز واتصل بخدمة فولاد، ثم قبض عليه فولاد فعاد إلى الأهواز، ثم صعد إلى بغداد ثم خرج منها وخدم أبا محمد بن مكرم. فانتقل من بعد إلى خدمة مهذب الدولة بالهليحة وتقدم عنه ولما استولى السكرستان على البصرة بعثه مهذب الدولة في العساكر فقتله وغلبه. ويعد ما خلق أبو العباس بن واصل طاعة مهذب الدولة فأرسل جيوشا لمحاربتة، ومضى إلى شيراز فانتقل على أبي محمد بن مكرم واستولى على أمواله وسفنه في سيراى، وظل في تمرده إلى أن قتل سنة ٣٩٧/١٠٠٧. (١٧)

لقد سبق لأبن مكرم بفترة من الزمن الخدمة في البلاط البويهى وذلك باتصاله مع بهاء الدولة في بدايات الثمانين من السنة الثلاثمائة للهجرة/ التسعمائة للميلاد. فعلى اثر الحروب الدائرة بين البويهيين في تصدع العلاقة بين مصمّام الدولة وبهاء الدولة، ففي عام ٣٨٥/ ٩٩٥

شبه إقطاعي يمتد على ساحل عمان الشمالي حيث اخذت عائلتهم في التوسع الاقتصادي والسياسي.

لكن السؤال الذي يبرز لنا متى تم الاتصال الفعلي بين كلا الطرفين البويهيين وبني مكرم حيث إن عمان كانت تحت سلطة البويهيين. فالنقطة التي يذكرها لنا ابن خلدون هي أن الاتصال بين بني مكرم والبويهيين تم ببغداد ولم يكن بعمان حيث استخدموا لبني بويه. (١٢) وهذا يترتب عليه الاحتمال الأكبر إن هناك كان تعارف مسبق بين الحامية البويهية وبني مكرم. وابن خلدون يزيد في الإيضاح بأن البويهيين أعانهم بالمرابك من فارس فملكو مدينة صحار التي كانت قسبة عمان وطردهوا العُمانيين الفائزين إلى الداخل نحو جبال الحجر، وأقاموا الخطية لبني العباس. (١٣)

فالتقصي في المصادر التاريخية لا يظهر لبني مكرم أية تطلع أو ارتباط مع البويهيين إلا بعد الحملة البويهية الثانية عام ٣٧٢/٩٨٣ مع عضد الدولة أبو الفوارس شيرزىل بن فنا خسرو (ت ٣٨٥/٩٩٥) ومن ثم مع السلطان البويهى أبو كاليجار شمس الدولة مرزبان بن فنا خسرو ٣٨٠/٩٩٠ ومن بعد بهاء الدولة أبو نصر فيروز ٣٨٨/٩٩٨ حيث ازداد النفوذ البويهى إلى شبه القلطب التام على عمان: خصوصا ان العُمانيين في الداخل لم يتمكنوا من تنصيب إمام أو إقامة ثورة مما افترض السيادة البويهية عليهم. ففي خلال فترة هؤلاء المرابطة مع أبو محمد الأول بدأت العلاقة البويهية-المكرمية بالوضوح والتبلور لأن تكون علاقة إمارة ذات السيادة التامة لكن صلاحياتها في العلاقات الخارجية تتم عن طريق الدولة البويهية (المسيطرة على إقليمى فارس وخوزستان)١٤. فابن خلدون يضيف لنا إن تغلب المكرمين على عمان إنما كان نتيجة لضعف بني بويه ببغداد ولذا توارث بنو مكرم عليها بدون تعيين فيما بعد. (١٤) فاتخاذ بني مكرم صحارا لأن تكون عاصمة لهم كان عاملا مساعدا لتوسع هذه العلاقة مع فترة الازدهار الاقتصادي والتجاري لعمان في تلك الفترة، حيث ظلت صحار محورا في طرق التجارة البحرية القديمة ولتكون «دهليز الصين وخزانة الشرق».

العلاقة المكرمية- البويهية

المصادر التاريخية تكاد تجمع على أن المؤسس لهذه الإمارة المكرمية هو أبو محمد الأول الحسين بن مكرم، ولا

الأثير أن بهاء الدولة عين في عام ٣٩٠/١٠٠٠ أبا محمد بن مكرم نائباً له في عمان (٢٢) لكنه في سنة ٣٩٢/١٠٠١ عزل بهاء الدولة أبو محمد بن مكرم وعين بدلاً عنه الفرخان بن شيران، لكن أبا محمد أعيد في منصبه وجعل القضاء بين يدي القاضي أبي بكر (٢٣) كان لانشقاق البيت البويهية على نفسه في أقاليم متعددة بين العراق وفارس وكرمان والجلج مؤثراً على العلاقات البويهية-البويهية والبويهية-مع ولاية الأقاليم حيث جعلت الأمر مضطرباً مؤدياً لحروب متواصلة بين أطراف متعددة ومناطق شاسعة. فشرف الدولة قد استولى على فارس والعراق وخطب له بعمان وولى عليها أبا علي أستاذ هرمز الذي سرعان ما انتفض عليه وصار مع صمصام الدولة مرزبان بن فنا خسرو (ت ٣٨٨/٩٩٨) سلطان كرمان. حيث خطب له بعمان. فبعث شرف الدولة عسكرياً فهزموا أبا علي بن أستاذ هرمز (ت ٤٠١/١٠١١) وأسروه ببعض القلاع وطالبوه بالأموال وعادت عمان إلى شرف الدولة (٢٤).

عند هذا الحدث استوقفتني إشارة ابن خلدون ولا أدري ما إذا كانت خطأ مطبعياً أم لا حيث يشار إلى شرف الدولة بمشرف الدولة وهو قد تولى الحكم ٤١٢-٤١٦/١٠٢١-١٠٢٥ (في الفرع البويهي العراقي) بينما صمصام الدولة كان قد توفي ٣٨٨/٩٩٨.

لكن التطورات في هذا الاشتباك بين الطرفين تبدو لاحقاً لتبرز من شخصية أبو محمد بن مكرم رجل دولة محنك. فلفظ هذا التنازع بين الطرفين البويهية للتدخل في الشؤون العُمانية، ترأس سلطان الدولة أبو شجاع بن فيروز بهاء الدولة (٤٠٣-٤١٥/١٠١٢-١٠٢٤)، ومشرف الدولة أبو علي الحسن بن بهاء الدولة (٤١٢-٤١٦/١٠٢١-١٠٢٥) في الصلح وسعى بينهما أبو محمد بن مكرم صاحب سلطان الدولة أبو شجاع بن بهاء الدولة ومؤيد الملك الرجعي وزير مشرف الدولة، وانتهى الاتفاق على أن يكون مشرف الدولة على العراق بينهما فارس وكرمان لسلطان الدولة، وتم ذلك في سنة (٤١٢/١٠٢٢) وعليه تحول بني مكرم إلى العلاقة مع (الفرع البويهي الحاكم لفارس-خوزستان) (٢٥).

لكن بوفاة سلطان الدولة أبو شجاع بن بهاء الدولة عام ٤١٥/١٠٢٤: السلطان البويهي لفارس بشيراز حيث كان

جهز صمصام الدولة عسكرياً من الديلم وردهم إلى الأهواز مع العلاء بن الحسين واتفق مع الحدث وفاة ابن طغان - نائب بهاء الدولة - على الأهواز مما أقلق بهاء الدولة خصوصاً بعد عزم الجند من الأتراك العود إلى بغداد، اضطر إلى إرسال أبا كاليجار المرزبان بن فيروز شاه إلى الأهواز نائباً عنه وانفذ أبا محمد بن مكرم إلى الفتيكين وكان ابن مكرم براهمرمز قد عاد من بين يدي عسكر صمصام الدولة لكنه رجع إلى الأهواز. فكتب بهاء الدولة إلى أبي محمد بن مكرم بالنظر في الأعمال حتى يأتهم ففسار نحو خوزستان. لكن الحروب سرعان ما سبقت الحدث، فوُقت الحروب بين العلاء بن الحسين وابن مكرم فانزاح ابن مكرم من الفتيكين ورجع بهاء الدولة إلى البصرة. فلما عرف ابن مكرم خبر بهاء الدولة عاد ابن مكرم إلى معسكر مكرم وتبعهم العلاء والديلم فأجلوهم عنها فنزلوا أخيراً في براطلان بين مدينتي معسكر مكرم وتستر وتكررت الوقائع بين الطرفين (١٨).

في عام ٣٨٧/٩٩٧ توفي أبو القاسم العلاء بن الحسين نائب صمصام الدولة بخوزستان بمعسكر مكرم، وعليه انفذ صمصام الدولة وزيره أبا علي بن أستاذ هرمز وسار إلى جنديسابور وطرد أصحاب بهاء الدولة عنها ثم استمر إلى خوزستان (١٩). فاستعد أبو محمد بن مكرم لحربه وجرت بينهما وقائع انزاح معها ابن مكرم إلى واسط لكن بعد عودة أبو علي بن إسماعيل إلى طاعة بهاء الدولة أمره بالمسير إلى أبي محمد بن مكرم ومساعدتهم فجرت بينهم وقائع كثيرة (٢٠)، لكن الأمور بدأت في الانعكاس لصالح بهاء الدولة في سنة ٣٨٩/٩٩٩ وذلك بعد دخول جنود الديلم الذين كانوا مع أبي علي بن أستاذ هرمز في طاعة بهاء الدولة نتيجة لقتل ابني بختيار البويهي على يد صمصام الدولة، واستولى بهاء الدولة على فارس وخوزستان (٢١).

بالرغم من الإنجاز الذي حققه أبو علي بن العباس لبهاء الدولة إلا أن ذلك لم يشفع له بعد أن طلب الاستعفاء من الخدمة، وبذل أبو محمد بن مكرم الصلح وسد الفجوة التي حصلت بينهما لكنه لم يوفق، فغضب بهاء الدولة وقبض على أبي علي بن إسماعيل واستولى على أمواله. وكانت نتيجة للإنجازات التي حققها ابن مكرم حسيماً يؤكد ابن

أبو محمد الأول بن مكرم صاحب دولته. فرغب أبو محمد أن يخلفه ابنه أبو كالحجار وهو يومئذ أمير على الأهواز فاستقدمه للملك بعد أبيه، ولكن هوى الأتراك من الجند مع عمه أبو الفوارس صاحب كرمان فاستقدموه، فخشى أبو محمد بن مكرم جانبه ففر إلى البصرة (٢٦) وكان ابنه أبو المكارم بن أبي محمد بن الحسين قد نصحه بالذهاب إلى سيراغ لتسيير أعماله التجارية أو إلى ابنه أبي القاسم في عمان وألا يتدخل في العراك الدائر في البيت البويهى (٢٧) فسار العادل أبو منصور بن مافنة إلى كرمان لاستقدام أبي الفوارس وكان صديقا لابن مكرم فحسن أمره عند أبي الفوارس، لكن الأجناد من الأتراك أحوالوا بحق البيعة على ابن مكرم، فكانت مؤدية إلى الانشقاق بين الطرفين مرة ثانية فمات لهم أبو محمد بن مكرم وهم ضجروا من ذلك فقبض عليه أبو الفوارس وقتله (٢٨) للوقوف بعض الشيء، فتاريخ وفاة أبو محمد الأول يدعوننا إلى مراجعة آراء البروفيسور بوسورث في أن أبا محمد توفي عام ١٠٢١/٤١١ بهنما الأصح يبدو غير ذلك إنما وفاته كانت بعد أبي شجاع سلطان الدولة أي بعد ١٠٢٤/٤١٥. فإعادة الاستقراء لتاريخ وفيات بني مكرم يدعوننا إلى التأمل ثانية في التواريخ المذكورة عنهم عند بوسورث، وهذا ما سنبينه لاحقا في عرضنا للأحداث ويمكن مقارنته تلقائيا (٢٩)

فبعد وفاة أبي محمد الأول برز من بعده ابنه أبي القاسم ناصر الدين علي بن الحسين ولحق بأبي كالحجار بالأهواز فتجهز إلى فارس وكان قام بتربيته ابن مزاحم صندل الخادم، وسار الحساكر إلى فارس ولقيهم أبو منصور الحسن بن علي النسوي وزير أبي الفوارس فهزموه وغنموا معسكره. وهرب أبو الفوارس إلى كرمان وملك أبو كالحجار شيراز واستولى على بلاد فارس (٣٠)

فبدأت الدولة المكرمية في ازدهار خلال هذه الفترة بل هي الفترة المزدهرة لبني مكرم. عرف أبو القاسم بلقب مؤيد الدولة وناصر الدين، وارتبطت صداقته مع كلا الشاعرين الفارسيين مهيار الديلمي وأبو علي بن مهبرد المعروف بأبزون العماني. فأبو القاسم تمتع بحسنة سياسية حيث كان ينييه والده في شؤون عمان من قبل عرف ملكاً في البلاد قبل أن يخلف والده في الإمارة، وكانت إحدى مدائن مهيار له في ٤٠٩هـ/١٠١٨ بقوله:

وإن وراء بحر عمان ملكاً

رطيب الظل ففضاض الرياح

رقي عيشه عطر ثراه

بطراق الفضائل غير نابي

متى تنزل به تنزل بواد

من المعروف مرعي الجنب

وإن كان الفتى لأبيه فرعاً

فإن الفيت فرع للسحاب (٣١)

فوصفه مهيار ملكاً على عمان قبل أن يخلف أباه في الإمارة. كما بيناً سابقاً انه أبو المكارم نصح أباه بالذهاب إلى عمان بعد وفاة بهاء الدولة عند ابنه أبي القاسم. إن هذه الفترة شهدت اتصالاً ثقافياً متبادلاً بين فارس وعلان فقد اتصل شعراء فارس ببني مكرم نحو أبزون مهبرد الكافي العماني (ت ١٠٣٩/٤٣٠) فمن مديحه لأبي القاسم:

لهنهك أن ملكك في ازدياد

وإن علاك وارية الزناد

وانك من إذا وصف الموالى

مناقبه أقر بها المعادي

حديث قراك متع كل سمع

وذكر نذاك عطر كل ناصي

وينقاد الملوك لك اعتقاداً

وما انقادوا لغيرك باعتماد

ملكك رقابهم بأساً وجوداً

فهم ملك السيوف أو الأيادي

إذا استعرضت جيش الرأي ليلا

جعلت عطاءه طول السهاد

إذا ادرعوا الدجى والهول

باد سروا نجومهم غر الجياد

فيالسمر للدان إذا تماروا

النقم وبالبض الحداد (٣٢)

ويدون جاجي خليفة عن أبي الصاحب المعاصر للشاعر بقوله على إن أكثر شعر أبزون في مديح أمهره «ناصر الدين» وهي لقب لأبي القاسم، ومن مدائحه أيضاً لكن لا ندري كانت هي لأبي القاسم أو غيره.

على سيبك المأمول يعتكف الحمد

وعن سيفك المسلول يتكشف الجدد (٣٣)

وكذلك قوله:

إلى ملك يجلو بثناق رأي صدا

الخطب والصادي برويته يروى

فكم من أخي فقر نفى باسمه الطوى
وكم مهممه قفر إلى بابه يطوى(٣٤)

وكذلك قوله.

كليبسات حكمك كساد يذبل

ويشم رائحة الزوال شمام
وإذا كسائبه انسبرت أو كتسبه

فلقت هناك الهام والأوهام(٣٥)

لكن العلاقة بين أبي القاسم ومهيار تميزت إلى صداقة بين
طرفين فمن مدحه له:

إذا صانك المقدار من كل حادث

فوجهي عن ذل السؤال مصون(٣٦)

ولتبيين هذه المودة في مدائحه كذلك:

إلا لله قلبك من حملول

على عجلات وصل واجتناب

وحبك من وفي العهد باق

على بعيد بحبل أو اقترب

وكان المجد أعود حين يهوي

عليك من المهففة الكعاب

و من عادة مدح مهيار لأبي القاسم يبتدئ بتحية بذكر
أسماء المدن والقرى:

سلا دار البخيلة بالجناب

متى عريت ربابك من القباب

وكيف تشعب الأضغان صباحا

بدائد وهك والشعاب

بطالمة الهلال على ضمير

وغارب كمنقض الشهاب

حملن رشائقا ومبدنات

رماح الخط تذبذبت فسي الروابي

هوى لك في جبال «أبان» ثاو

وأنت على جبال «عمان» صابي(٣٧)

فالجناب اسم وادٍ، والوهد جمع وهد وهو ما انخفض من
الأرض، وضمير اسم بلدة، وأبان قرية في طريق شيراز إلى

كرمان(٣٨) وكذلك في قول آخر.

وجوه على «وادي الغضا» ما عدمتها

فكسل عزيز بالجمال يهون

تشبثت بالأقمار عنها غلالة

وبانات «سبع» والفروق تبين

و عوذني عراف «بئد» بذكرها

فأعلمني أن الغرام جنون(٣٩)

وكذلك من طرائف مدح مهيار لأبي القاسم يشكره على
ملاطفته له ودنانير أرسلها له، ويقترح بوساطة الغلام الذي

أنفذت على يديه الهدية من أبي القاسم:

و قاسمني مناصفة عليه

و جاحدني ليحبسه كتابي

وقال ولم يهبك ولم يصني

كذلك فيك منذ سنين دابي

إذا حملت رفا أو كتابا

إليك لواه نهبي واغتصابي

مكارم سقتهن إلى محب

ففاض بها مغهر لم يحاب

بعثت بها الخون، فضاغ سرب

أمنت عليه غائرة الذئباب

و لولا أن خدمته وقته

و حرمة عز بابك والجناب

لما سلم البعوض على عقاب

ولا عض اليزير بشر ناب

فجل عن الهجاء بذاك عندي

و قل بما آتاه عن العقاب

سُلبت نذاك في ناديك ظلما

بغارة صاحب لك في الصحاب

إذا أنصفتني فعليك دينا

غرامة ما تجمع في الحساب(٤٠)

و لكنه يعرض عن ذلك كله بشكر أبي القاسم ويخاطبه
بالموقف.

اعد نظرا فكم أغنيت فقرا

به وجبرت كسرا من مصاب

و كم نوديت يا بحر العطايا

فجاء البحر بالعجب العجاب

و في يدك المنى فابعت أمينا

إلي ولو بمنقطع التراب

و لا تحوج ظمأى إلى قليب

سواك على مقامي وانقلابي

و إنني بلغت النجم يوما

لكان إلى صنيعتك انتسابي(٤١)

و لذلك كان مهيار يشير إلى الازدهار البحري في عمان
فقال مادحا:

أمالك في بحار عمان مال
يسد مفارق الحاج الصعاب
و مولى يوسع الحرمان رعيًا
و يعمر دارس الأمل الخراب (٤٢)
و يمتدح ملكه لعمان كذلك.
فضلتهم نفسا ودارا ونعمة
و بين الذنابي والذوائب بين
فان باهلوا بالماء يجري جدولا
فماؤك جيم والبحار حقين
و ظنوا التسيم كلما رقى سحرة
أذن، فأغلاط هفت وظنون
هجيرك بالمعروف والعدل بارد
و ظلمهم بالمكرات سخين
و أرضك كافور يخاض وجوهر
و أرضهم صخر يداس وطين
و إن حدثوا عن «شامهم» و«عراقهم»
فعدك «هند» لا تروم و«صين»
و تحوي من البحر المحيط عجائبا
تطيب بها أجسامهم وتزين
و بغداد تبكي والبصرة تشكي
وشعري تسبج عنهما ورئين
لكن مهيار يبر بان هذه المقارنات والمفاخرات ليست من
عاقبه.
و ما الفخر طلي بين دار وأختها
ولكنه بين الرجال بهون
ورب حديث بالهوى جر بعضه
إلى الشعر بعضا والحديث شجون
و كذلك يمدحه في ذوده عن عمان والدفاع عنها:
أذنت عليه وسألني وترفعت
أستاره لمقاصدي وقصاندي
وبعثت غر قائدي ففتحن لي
أبوابه فكانهن مقالدي
«عمان» أو ملك «عمان» داره
داني النوال على المدى المتباعد
وقضى على أي الوحيد بعلمه
فكفي بذلك أنه من شاهدي
سبق الملوك فبذهم متمهلا
جاروا ومر على الطريق القاصد

نام الرعاة عن البلد وأهلها
عجزا وعيناه شهابا واقدا
و حمى جوانب سرجه متخصف
للشاة من ذنب الغضا المستأسد
وإذا الأسود شمعن ريح عريته
كانت صوارمه عصي الذائد
ما بين سريرة إلى ما يستقى
وادي الأيلة هابطا من هاعد
وإذا بغى باغ فبات يرومه
باتت صوارمه بغير مغامد
يقظان يضرب وهو غير مبارز
عزما ويطعم وهو غير مطاردا
كف له تعمي وسيف ينتضي
و لحاظ راع للريعية راصدا
فسريذة جزيرة في ارض الهند والأيلة في أعالي الخليج، ثم
يذكر الغاضي:
جنت به الأطماع فاستقوى بها
يصبو إلى شيطانها المتمارد
خبرته يبغي عمان وأهلها
فغرقت مصدره بجهل الوارد
لم ينجه والموت في حيزومه
مل ضم من حقل له ومحاشر ٤٤
كما إن مهيار يمدح سياسته في عمان:
وقد عجزت من قبلها أن يسوسها
قرون علي أدراجها وقرون
فلا آل كسرى قودوها مقادة
وعندهم ركاضة وصفون
و لا حمير الأقيال قاموا بحفظها
وفهم قباب دونها وحصون
فذاك ملوك حين تذكر بينهم
فكل مهيب في النفوس مهين
علوت على الأنداد عزاً ورفعة
و حطهم خفض يدق وهون
لهم شركة الأسماء فيه وعندك
المعاني وهم شك وأنت يقين
على الأرض بحر ثامن صفو مائه
طغى بالبحار السبع وهي أجون
غدا ربهما لما أحاط بملكها
بذلك يرضى كلها ويسدين
فخضها على التوفيق وأقدح بزندها
عمان وأني بالنجاح ضمين (٤٥)

و كذلك فإن التأثير على الجانب الثقافي العُماني أن تبني مكرم الألقاب الرسمية التي تضفي إلى ذوي السلطة تميزاً مقروناً بالاسم واتخذوها كمدبأ للمراسلات والمداخيل، فعلى سبيل المثال إننا نجد نحو ذي النهايتين لأبي محمد الثاني و ذي السياستين لأبي محمد الأول والصاحب لأبي القاسم ناصر الدين بن علي بل اتخذوا في التشبه بالألقاب البويهيين نحو تاج الدولة لأبي المكارم بن مكرم أو ناصر الدولة لأبي القاسم بن أبو محمد الحسين، فإدخال الألقاب والكنى والرتب تبدو غير معروفة أو متداولة في المجتمع السياسي العُماني لذا هنا تبدو المفارقة في مدى هذا التأثير على الطبيعة السياسية العُمانية. لقد حظي بنو مكرم بالألقاب البويهيين التي كانوا يميزون ذوي الحظوة عندهم كنحو العمدة وبه كان يمدح مهيار الديلمي في مقصودته أنها محمد الأول بن مكرم:

ما لك لم تفضيبن للهوى

وتعرفون الغدر فيه والهوى
إن كنتم من أهله فانتصروا

من ظالمو أبي فاخرجوا منه برا
كانني عجباً به وشغفاً

محبة «العمدة» في حب العلا
شعر للمجد وما تشمرت

له السنون يافع كهل الحجا (٤٦)
ثم يواصل في مدح كياسته ودهائه.

وقام بالرأي فكسان أول

من رأيه وأخر الحز سوا
سما إلى الغاية حتى بلغت

همت به السماء وسما
لفت على العراق شطراً وانتنت

لفارس: فذب قسم وسرى
لم تدر أن بعُمان حاورياً

ما خرجت رأيت سحره إلا الظباء (٤٧)
وكذلك قوله لأبي القاسم:

إلى ناصر الدين امتطي كاهل المني

خلق بغايات النجاح قمين

إلى ملك الأرض الذي كل معرق

إلى نسبه في الملوك هجين

كريم إذا صم الزمان فجوده

سميع لأصوات العقاة أدين (٤٨)

وقوله :

قل إن وصلت «لناصر الدين» استمع

فقرا تَجَمُّع كل انس شارد (٤٩)

و من ألقابه كذلك مؤيد السلطان:

لعل «مؤيد السلطان» تحنو

عواطف فضله بعد اجتناب (٥٠)

وكذلك يعين الدولة:

و إلى يعين الدولة افتقرت يد

في الملك لم تعضد سواء بعاضد

نظم السياسة مالك أطرافها

لم تستغن عزماته بمرافد (٥١)

لذلك فإن تخطئة نور الدين السالمي لأبن الأثير في ذكره للإمام راشد بن سعيد (ابن راشد) على أنه اتخذ لقب الراشد بالله لقباً له

بعد أن هزم البويهيين. ويستند نور الدين بأن

ذلك ليس إلا افتراء على الإمام وحيث لا

يوجد من بين الأئمة العنانيين ممن اتخذ

لقباً وهي ليس من عادتهم اتخاذ الألقاب،

وأبده في ذلك أبو إسحاق إطفيش في تعليقه

لتحفة الأعيان. (٥٢) وهذا الرأي في وجهة

نظري قد يحتاج إلى المراجعة ذلك أولاً إن

ابن الأثير أقرب إلى الحوادث المذكورة في

التدوين، ولا قصد بقرب التدوين يعني

صدقه لكن شهرة رجل استطاع أن يجلي

البويهيين ويحذر بلده شخصاً لا بد أنه أمره مشاع ثانياً: أنه

يجوز نتيجة للفقرة التي حكم فيها الإمام كانت ذات تأثير

وتفاعل مع قوى وثقافات متعددة وللتمييز الشخصي من ذوي

السلطة، يوجب اتخاذ الألقاب، بل يرجح أن اتباع الإمام أطلقوا

تخطئة نور الدين السالمي

لابن الأثير تحتاج إلى

مراجعة لأن ابن الأثير

أقرب إلى الحوادث

المذكورة في التدوين

فأبو القاسم منذ أن تولى الحكم عام ٤١٥ / ١٠٢٤ امتد

حكمه ١٢ عاماً إلى أن توفي سنة ٤٢٨ / ١٠٣٧ وخلف

أربعة بنين وهم: أبو الجيش والمهذب وأبو محمد الثاني

وأخر صغير لم يذكر اسمه. (٥٣) فسرعان ما خلفه أبو

الجيش في الإمارة واستمر في توثيق علاقته مع البويهيين

فكان حينها قضية الظهير أبي القاسم وتملكه البصرة بعد

صهره أبي منصور بختيار، حيث أنه عصى على أبي

كاليجار بتحالفه مع جلال الدولة. ثم عاد أبي القاسم إلى

العلاقة المكرمية العمانية - العثمانية:

فكما تتبعنا أحداثنا تاريخية فتحت لنا بعض البصيص عن إمارة بني مكرم وعلاقاتهم خارج عمان، فإن الخلط الذي يحدث للباحثين مؤدي إلى الاضطراب في البحث خلال هذه الحقبة للتاريخ العُماني وهذا الخلط أغلبه يأتي محاولة فهم من كان المسيطر على عمان.

هذه الرهكة التي صاحبت هذه الفترة يرجع أساسها إلى حالة الانقسام السياسي والإقليمي في عمان بين المناطق الجبلية وبين المناطق الساحلية، ومن ثم الأدوار السياسية من قوى كانت متعددة ومتداخلة ومتزامنة في الوقت نفسه. فعند بداية نهوض إمارة بني مكرم كانت هناك ثورة عُمانية بقيادة الإمام حفص بن راشد التي سرعان ما أنقضت عام ٩٧٤/٩٧٤، صاحبها فراغ سياسي في داخل عمان ومن حين آخر يظهر للمتتبع للأحداث أسما للدليم والبويهيين والأمراء الإقطاعيين. لكن مع عشرينيات القرن ١١/٥ تمكن العُثمانيون إحياء الإمامة الثانية بسعيد (٩٤٥-٩٤٥/٩٣٤-١٠٥٣) في الداخل ولكن الساحل ظل تحت سيادة بني مكرم. (٥٧)

لا شك أن الأحكام المسبقة بدون تمنع تؤدي إلى نتائج مغالطة للواقع، كما أن قلة المصادر تدعو إلى الجزم أحياناً لإكمال التصور المبني. ما يخيّل لنا من خلال استقراء الأحداث أن العلاقة بين كلا الطرفين (بني مكرم والعُثمانيين بالداخل) لم تكن هناك أية تصادمات أو ثورات في داخل عمان خلال الفترة الأولى لبني مكرم، وعليه فإن بني مكرم امتد نفوذهم إلى داخل عمان في فترة ما بين الثورتين (بقيادة حفص بن راشد وبداية إمارة راشد بن سعيد) ليتعدى من الرستاق نحو نزوى بدعم من البويهيين والدليم لاحتواء السيطرة الكاملة على الحجر الغربي حتى تواف (مدينة البريمي حالياً والمنطقة المجاورة لها)، لكن لم يتبعه أية تورط عسكري لبني مكرم في داخلية عمان. أما بالنسبة للحجر الشرقي فقد ظل تحت سيطرة العائلة الجلفانية (الأسرة المخضمة الحاكمة لعمان) حيث اتخذوا من قلعات عاصمة لهم وهذا ما يدونه ابن خلدون بأن الملك عليها كان من هذه السلالة زكريا بن عبد الملك سنة ٩٤٨/١٠٥٦ وكان له دعم في داخل عمان أكثر مما هو كان لبني مكرم. (٥٨)

فالأوضاع السياسية الإقليمية لعمان خلال بداية القرن

طاعة أبي كاليجار واستبد من بعد ذلك بالبصرة. واتفق أن تعرض إلى أملاك أبي الجيش بن أبي القاسم ابن مكرم في العراق، فكاتب أبو الجيش على اثر ذلك أبا كاليجار بزيادة ثلاثين ألف دينار في ضمان البصرة فأجيب إلى ذلك، وجعل له أبي كاليجار العساكر مع العادل أبو منصور بن مافنة، وجاء أبو الجيش بمساركه في البحر من عمان وحاصروا البصرة برا وبحرا وملكوها وقبض على الظهير واستصغيت أمواله، وكان ذلك في سنة ٩٤٠/١٠٤٠ (٥٩).

لكن التلاعب في الدولة بدأ يدب في السعي بالوشاية بين الأخوة بتحريض علي بن هطال المنوجاني قائد جند أبي الجيش على أخيه وأعتقله ثم خنقه. ثم توفي أبو الجيش بعد ذلك بسيرهم وأبن هطال بتولية أخيه أبا محمد وكان صغير السن فأخفته أمه حذرا عليه، ولكن جعلت الأمر في تسيير شؤون البلاد لابن هطال فأساء السيرة وصار التجار. فبلغ حال بني مكرم إلى أبي كاليجار فأمر العادل أبا منصور بن مافنة أن يكتاب إلى المرتضى وكان يشغل واليا لأبي القاسم بن مكرم على بعض أجزاء عمان الداخلية ويأمره بقصد ابن هطال، ويحث إليه بالعساكر من البصرة. فساروا إلى عمان وحاصروها واستولى على أكثر أعمالها، ثم دس خادما كان لبني مكرم وصار لابن هطال وأمره باغتياله فاقتاله. وفي أثناء تلك الحوادث توفي العادل أبو منصور بهرام بن مافنة وزير أبي كاليجار سنة ٩٤٣/١٠٤٢ أو وزر من بعده مهذب الدولة وبعثه للمدافعة عن عمان حتى أجفلوا جند ابن هطال ورجع بعدها إلى كرمان، ونصب أبا محمد بن مكرم رسميا للحكم. (٥٥) لكن البروفيسور بوسورث يجعل من هذا التدخل أن أصبحت الإمارة تحكم مباشرة من قبل البويهيين وحُصر نفوذ بني مكرم. (٥٦) وفي المقابل يمكننا تتبع المزاينة البويهيين في عُمان الذين ذكروا في النصوص التاريخية خلال فترة البويهيين ليسهل علينا التصور في العلاقة بين الجانبين المكرمي والبويهي:

المرزبان البويهي أبو كاليجار شمس الدولة ٩٩٠/٣٨٠
بهاء الدولة أبو نصر فيروز ٩٩٨/٣٨٨
أبو شجاع سلطان الدولة ٩٠٣/١٠١٢
المرزبان أبو كاليجار عماد الدين ٩١٥-٩٤٢/١٠٢٤-١٢٥٠

الجمع بكلا المصدرين، ثم إن نهاية الوجود البويهية استغرق سنين طويلا حتى تم للإمام توحيد البلاد وبسط نفوذه. لكن بوقاة أبي القاسم سنة ٤٢٨ / ١٠٢٧ بدأ النشاط الثوري يدب في الداخل للإطاحة ببني مكرم، وعلى اثر الخلل في البيت المكرمي وتضعف الحكم البويهية في فارس وكرمان تسارع امتداد نفوذ الإمام في عمان. وهذا ما ينشأ به أبزون بإحساس الفرع وعدم الاطمئنان على حاله في عمان:

تأبى قبولي أي ارض زرتها

قدمي رجائي وافتقاري سائقي

فكأنما الدنيا يدا متحز

وكأنني فيها وديعة سارق (٦١)

عاود الإمام الكرة ثانية سنة ٤٤٢ / ١٠٥٠ بالهروب، وكان المرزبان البويهية أبو المظفر أبي كاليجار أميرا في البلاد وقائدا للحامية البويهية، وكان له خادم فأساء السيرة فجمع عليه العُمانيون بقيادة الإمام راشد بن سعيد فقاتلهم أبو المظفر فيروز وظفر بهم ثم جمعوا عليه ثانية وعاد العُمانيون لقتال أبي المظفر والدليم فتعاون أهل البلد في الحرب لسوء سيرة الدليم والبويهيين فيهم فهزمهم، واخذ الإمام أبو المظفر أسيرا عنده وسيره إلى نزوى مستظفرا عليه وأسقط المكوس والضرائب (٦٢)

في إنشاء تلك الأحداث الغزنويون يهنون الفرع البويهية بإقليم الجبل عام ٤٢٠ / ١٠٢٩، ثم من بعد ذلك تبعهم السلاجقة لينهوا الفرع البويهية الفارسي-الخورستاني ٤٤٠ / ١٠٤٨ ومن ثم فرعهم الأخير ببغداد ٤٤٧ / ١٠٥٥، فكان هذا الحدث (سقوط دولة البويهيين) مؤثرا على استمرارية الإمارة، وعليه يزيد ابن خلدون توضيحها انه نتيجة لضعف أمرائهم وتغلب عليهم النساء والعبيد في سياسة الحكم. زحف إليهم العُمانيون في سنة ٤٤٢ / ١٠٥٠ بقيادة الإمام راشد بن سعيد فأزالوهم وقتلوا بقيتهم وانقطع عنهم رسم الملك. (٦٤)

أشك فيما ذكره محمد المحروقي باعتقاده أن الشاعر أبزون قد توفي بنزوى أو الجبل الأخضر

الخلاصة

عادة ما يخلص الباحثون في كتاباتهم إلى تطلع نحو من سيأتي لإكمال الصورة أو الزيادة عليها أو من سيوضع المعالم الغامضة والمبهمة بها. فهذا الإسهام السياسي-الاقتصادي لمنطقة الخليج

الخامس قد تأثر بمتغيرات التجارة البحرية بعد قيام الدولة الفاطمية في وضع التوازن المستجد بين طرفي الإمبراطورية الإسلامية بغداد (آسيا) والقاهرة (أفريقيا)، ترتب عليه تأثير لتحويل الخطوط البحرية القادمة من المحيط الهندي التي كانت سابقا تتجه نحو خليج عمان لتتعدى مضيق هرمز ومن بعد نحو الخليج العربي إلى بغداد ثم تربطها القوافل البرية بالسواحل الشامية وتجارة البحر المتوسط لتتخذ الطرق التجارية البحرية مجرى آخر من المحيط الهندي ويحمر العرب لتنتج مباشرة نحو البحر الأحمر ومن ثم ينتهي الربط التجاري بالبحر المتوسط عن طريق القوافل. كان هذا الحدث مؤثرا خلال هذه الفترة لنشوء المدن البحرية الجنوبية لنشاط عُمان ابتداء من مسقط وقلهات حتى ريسوت في الجنوب بعدما كانت في الاعتبار صحارا ودما لتوجد تنافسا بين هذه المدن.

فبالعودة نحو وضعية بني مكرم فإن الفترة الأولى من هذه الإمارة خصوصا خلال حكم أبي محمد بن مكرم الفترة الأولى لأبي القاسم يكاد يكون استقبالا للنفوذ السياسي الكامل لبني مكرم على عُمان ويتعاونهم مع البويهيين بأن ظلوا على تنسيق متكامل. لكن ما أن نصب العُمانيون الإمام راشد بن سعيد في نزوى حتى بدأ التصدد بين الطرفين فحدثت بين أبي القاسم والإمام راشد بن سعيد حروب بعث أبو القاسم حملات عدة حصر فيها نفوذ الإمام ليكون بنزوى (٥٩) لكن

الإمام ظل مسيطرا ما يقارب على كل الداخل في جبال الحجر الغربي حتى الغرب في توام، فاستطاع على أثرها إبقاء السلطة الداخلية. وفي المقابل فإن أبي القاسم استولى على المنافذ البحرية والموانئ الرئيسية في البلاد. ففي هذا السياق فإنني في شك مما يذكره محمد المحروقي باعتقاده أن الشاعر أبزون قد توفي بنزوى أو الجبل الأخضر، وذلك أن القوات البويهية قد انسحبت من نزوى بتعيين الإمام، وعلى اثر هذا الانسحاب فإن النفوذ المكرمي بدأ بالانحسار. وما يبدو لي أن أبزون عمل مع الحامية العسكرية البويهية في نزوى والجبل الأخضر ونهايات عمره قضاه في صحار. (٦٠) فالربط التاريخي يلزمنا على التتبع من حيث

في تلك الحقبة تشكلت من عائلات عُمانية متعددة ينبغي الكشف عنها ودراستها في هذا الإطار التاريخي نحو بني عمارة (على مضيق هرمز) وآل الصفار في كرمان، والأسامي في هذا المجال والأكثر إبداعاً هم آل المهلب بن أبي صفرة.

فخلال تطرقنا للقراءة عن هذه العائلة كشف البحث عن العلاقات السياسية الفارسية- الخليفية ومدى التدخلات السياسية التاريخية في عمان، كما انه كشفت عن بعد آخر وهو الترابط التجاري على طول الخليج وإسهام العائلات العُمانية في الخطوط التجارية القديمة ابتداءً من صحران ثم سبواً ومنها إلى الأبله وأخرها في البصرة أو بغداد. قى هذا النسيج الممتد لهذه المواقع التجارية عملت سفن بني مكرم وعمالهم ليسهموا في تلك الحقبة فهي أشبه ما تكون بتملك لوكالات تجارية وهو ما يمكن الإشارة إليه بأن هنالك عائلات عُمانية أخرى كانت تسهم في هذا الربط التجاري.

إن ضعف سلطة بني مكرم يرجع أساساً إلى توجههم السياسي نحو الربح التجاري والنشاطات الاقتصادية دون البقية في التطور العسكري مما جعلها عرضة للعيش تحت غطاء البيرويين طوال فترة حكمها، والقناعة بالشرط السالحي. لا نستطيع الإنكار بأن مداخل مهيار أثبتت ذود بني مكرم عن عُمان والدفاع عنها، كما أنهم توسعوا للسيطرة على بعض الأجزاء الداخلية في عُمان خصوصاً فترة أبي القاسم بن مكرم وإبنه أبي الجيش. لكنني سأختم إلى التعريف ببني مكرم من تسلسل حكامهم بحسب ما تمت دراسته بخصوص العلاقة المكرمية- البيويهية استطاع رسم الآتي:

أبو محمد الأول الحسين بن مكرم ٣٨٥-٤١٥/٩٩٥-١٠٢٤

ناصر الدين أبو القاسم علي بن الحسين ٤١٥-٤٢٨/١٠٢٤-١٠٣٧

ناصر الدين أبو الجيش بن علي ٤٢٨-٤٣١/١٠٣٧-١٠٤٠

أبو محمد الثاني بن علي ٤٣١-٤٣٣/١٠٤٠-١٠٤٢

إنهاء إمارة بني مكرم في ٤٤٢/١٠٥٠

الهوامش

١- The Coinage of Oman under Abu Kalijar the Buwayhid, NC, 6th series, 18 (1958), 147-56. 1.p. S. M. Stern and A.H. Bivar

٢- Bosworth, The New Islamic Dynasties, p112

٣- هلال ناجي، شاعر من صمان "أبرز النماذج"، مجلة منشورات

دراسات الخليج العربي، ص ١٠٤-١٢٥، جامعة البصرة، ١٩٧٧: محمد

المروقي "أبرز الفارسي الذي تمن، مجلة نزوى، ص ٥٨-٥٩، ١٩٩٧.

٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٢٢.

٥- انظر مايكل الخليج بلداته وقبائله، ص ١٤٠، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط.

٦- انظر بتفاصيل عن هذه الحقبة.

M. Bates, Unpublished Wajid and Buyid Coins From Uman in the Arabian Numismatic Society, Arabian Studies I, (1974), p.171

٧- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٤٧.

٨- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٦٠: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧.

٩- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٩٩.

١٠- ابن الأثير، الكامل، ج١٧.

١١- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٩٩.

١٢- Bowsorth, Islamic Dynasties, p112

١٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٩٩.

١٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٢٢.

١٥- مهيار الدبوان، ص ١٦٠، القاهرة، ١٩٣١١٩٢٥.

١٦- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٨٤: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ٢٢٣.

١٧- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٧٠.

١٨- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٨٦.

١٩- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٩٢.

٢٠- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ٢٠٧.

٢١- هلال الصافي، تاريخ هلال الصافي المذبل على ثوبار الامم، ج٤، ٤١٤.

٢٢- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٠٨.

٢٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢.

٢٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢.

٢٥- ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١١.

٢٦- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٠٨: ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١٧.

٢٧- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢.

٢٨- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢.

٢٩- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢.

٣٠- Bowsorth, Islamic Dynasties, p112

٣١- ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١١.

٣٢- مهيار، الديوان، ج١، ٣٥.

٣٣- هلال ناجي، شاعر من صمان، ١٢٣.

٣٤- هلال ناجي، شاعر من صمان، ١٢٤.

٣٥- مهيار، الديوان، ج١، ٣٥.

٣٦- مهيار، الديوان، ج١، ٣٦.

٣٧- مهيار، الديوان، ج١، ٣٧.

٣٨- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٠٨: ابن الأثير، الكامل، ج٧، ١٨٨٩.

٣٩- مهيار، الديوان، ج١، ٣٩.

٤٠- مهيار، الديوان، ج١، ٤٠.

٤١- مهيار، الديوان، ج١، ٤١.

٤٢- مهيار، الديوان، ج١، ٤٢.

٤٣- مهيار، الديوان، ج١، ٤٣.

٤٤- مهيار، الديوان، ج١، ٤٤.

٤٥- مهيار، الديوان، ج١، ٤٥.

٤٦- مهيار، الديوان، ج١، ٤٦.

٤٧- مهيار، الديوان، ج١، ٤٧.

٤٨- مهيار، الديوان، ج١، ٤٨.

٤٩- مهيار، الديوان، ج١، ٤٩.

٥٠- مهيار، الديوان، ج١، ٥٠.

٥١- مهيار، الديوان، ج١، ٥١.

٥٢- توت الدين السالمي، تفتة الأعيان، ج١، ٢١٠.

٥٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٣٢: ابن الأثير، الكامل، ج٨، ١٤.

٥٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢: ابن الأثير، الكامل، ج٨، ٢٠.

٥٥- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٣٢: ابن الأثير، الكامل، ج٨، ١٤.

٥٦- Bowsorth, Islamic Dynasties, p 112

٥٧- انظر: كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تحقيق أحمد عبيدي، ٢١٢.

٥٨- توت الدين السالمي، تفتة الأعيان، ج١، ٢١٢.

٥٩- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢: ابن الأثير، الكامل، ج٨، ١٩٩.

٦٠- محمد المروقي، مجلة نزوى، ١٩٩٧.

٦١- هلال ناجي (١٩٧٧).

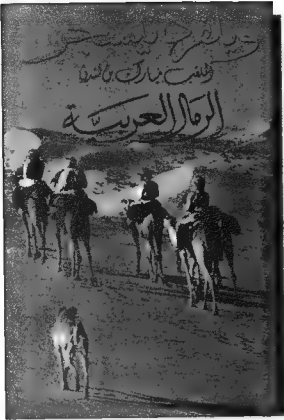
٦٢- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٤٥: ابن الأثير، الكامل، ج٨، ٢٠.

٦٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٤٥.

٦٤- انظر: Bowsorth, Islamic Dynasties, p112

٥٥- كذلك يعرف القليم خوزستان بأقليم عريستان

ثيسجر... ذات صباح من صباحات الصحراء



عمار السنجري *

يصف ثيسجر صباح يوم من صباحات الصحراء... «كانت طيور القبر تغرد حول مخيمنا، والفراسات تنتقل من نبتة لأخرى، والسحالي تتجول في المكان، والخنافس الصغيرة تمشي بصعوبة على الرمل. وفي ذلك الصباح شاهدنا أرنباً، وآثار غزال. وكان الرمل من حولنا يحمل آثار اليرابيع وغيرها من القوارض التي كانت تتجول خلال الليل».

ما يميز أسلوب ثيسجر في كتابه، إننا نعيش معه أحياناً في فضاء أدبي محض، حتى ننسى أحياناً موضوع الرحلة، أو أين وصلت. فهو يقدم بورتريهات للقطات يمكن وصفها بأنها بورتريهات صحراوية. صور نابضة بالحياة ومؤطرة بالشاعرية إلى حد بعيد ومسكونة بتلك النوستالجيا التي لازمته بعد مغادرته الصحراء، وكانت تظهر كلما ودّع رفيق رحلته.

* كاتب من الامارات العربية المتحدة

يزيد رغبته شار في وصف الكائن الشاعر، فيقول، بأنه، هو القادر على المبالغة، يتمو بشكل صحيح في العذاب، والشاعر، هو حافظ وجوه الكائن الحي اللامتناهية. ألا ينطبق هذا الوصف على ثيويسر (وتحدث هنا عن أسلوبه في الكتابة لا عن نواياه أو مدى صحة المعلومات التي أوردها أو... الخ). لتعامل مثلاً هذا النص «بعد حلول الظلام عدنا نحو المخيم نهزج ونغني ونحن نشعر بالتعب الشديد والبرد القارس، لكننا كنا وراضين بحصيلة اليوم الأول. وجلسنا حول نار المخيم نتحدث عن صيد يوم آخر، وبينما كنت مستلقياً في ما بعد تحت النجوم اللامعة استمع إلى رغاء النياق المتواصل كنت أشعر بسعادة غامرة....».

ومعاً لا شك فيه أنه استعان بكتب رحالة سبقوه، وهو لا يخفي إعجابه بتوماس الذي سبقه إلى منطقة الربع الخالي بسنة عشرين عاماً، وينظر إليه وإلى قلبي بعين التقدير والاحترام. وقد أشار إلى ذلك في كتابه....

«راقبت بن كينة وهو يعيش بمحاذاة النوء الرملي، الذي كان يمتد إلى القمة التي كنت أجلس عليها، حاملاً البندقية العسكرية التي أعرتة إياها في هذه الرحلة، وما لبث أن انضم إلي وجلس وبدأ يتحدث، ثم فك مزلاج البندقية، فالعرب يحبون تفكيك البنادق، وقال إنه سيشتري بندقية بالنقود التي استعارها عندما أتى معي إلى حضرموت. ثم سألتني عما إذا التقيت (توماس)، وهو البريطاني الوحيد الأخر الذي كان مع قبيلته، فقلت له إنني التقيته. وعندما توقف، واستسلم للنوم - أي بن كينة - أخذت أفكر بالرحلة التي قام بها (توماس) لقد كان اجتياز هذه الصحراء بمثابة آخر وأعظم جائزة في إطار استكشافه للجزيرة العربية، وكان (داوتي) وغيره من الرحالة المشهورين الذين تجولوا في جزيرة العرب، يحملون بهذا الإنجاز، غير أن تحقيق الحلم كان يستحقه (توماس) و(قلبي) اللذان سيظل اسماهما متلازمين لدى الحديث عن اجتياز الربع الخالي» (٣).

بل واجتاز ثيويسر الصحراء مع أفراد من نفس القبيلة التي استعان بها توماس من قبل لعبور الصحراء. (٤) «كل ما كان بإمكانه عمله هو أن أضع الترتيبات على أساس أن مقشن هي نهاية المطاف، على أمل أن أتأكد بعد وصولي إلى هناك أن أقتنع بعض البدو بعبور الصحراء معي. وقد حاول توماس اجتياز الربع الخالي للمرة الأولى مع بيت كثير واضطر للعودة بعد أن اجتاز مسافة قصيرة، ثم حاول ثانية مع آل راشد

«نصبنا الخيام في مجرى ماء ضحل على هضبة كلسية، وكنا قد قطعنا الرمال. كان للوادي عندما استيقظت فجر مغمور بضباب كثيف دوار، ويدت فوقه الخطوط الخارجية للكبان الممتدة شرقاً كالجبال الساحرة في مواجهة الشمس الصاعدة. وكانت السماء متوهجة بلطف وبأطراف من حجارة عين الهر الثمينة، والكون بسكينة يبدو مثل الوعاء القابل للتخبط في أية لحظة. وأخيراً وقفت على هذه الهضبة البعيدة عن الرمال، وتطلعت إلى الورا بنظرة حيرة وأسف إلى الطريق التي كنا قد قطعناها».

بل أن الرحلة نفسها بالنسبة له (كما يقول) لم تكن مهمة بقدر صرف وقت لتتأمل في الطريق من فوق ظهر الراحلة والاستعداد لاستقبال مفاجآت الطريق....

«ليس المهم هو الهدف، وإنما الطريق. وكلما كان الطريق أكثر مشقة كانت الرحلة أكثر استحقاقاً، ومن مفاجآت الطريق يستمد متعته في الاستكشاف...» (١) «وشعرت في كل مرة أنني مكروه جداً. فكنت أفهم هناك صامتاً متعالياً على الآخرين، فيما هم يتبادلون الأخبار، والدقائق الطويلة تمر بتشاقل. ومع ذلك وحتى عندما أتخوف أن يكتشفوا هويتي، كنت أدرك أنه بالنسبة لي لم تكن جاذبية هذه الرحلة تكمن في مشاهدة البلاد فحسب، وإنما في مشاهدتها تحت هذه الظروف».

يصف الشاعر الفرنسي ربنيه شار الإنسان الشاعر بأنه هو ذلك المرء الذي يمتلك الشهية للقلق يؤدي الانتهاء من استهلاكه إلى الغبطة. وبهذا المعنى امتلك ثيويسر شهية القلق المتأصلة لدى الرحالة باقتدار، وعبر عنها أيضاً بكل اقتدار. كان يصطاد اللحظة بكل زخمها، ويسجلها قبل أن تغفل، قبل أن تخبو جذوة الاستمتاع بها. (٢) أخبرني مرافقه (بن كينة) في أحد لقاءاتي معه أنه (أي ثيويسر) كان دائماً تراه يكتب، يحمل أوراقه ودفاتره أينما حل وارتحل. دائماً كنا نراه يكتب ويدون. حزن تلك اللحظات التي عاشها، وتعتق ما دونه (صدرت الطبعة الإنجليزية لكتاب الرمال العربية عام ١٩٥٩ وكان قد انتهى من رحلاته في منطقة الربع الخالي عام ١٩٥٠) عرض ما دونه، ما اصطاده من لحظات على مدى خمس أو ست سنوات من تنقله في أرجاء المنطقة، من حضرموت جنوباً إلى مسقط شرقاً وليوا وأبو ظبي والشارقة ودبي شمالاً، ملايين اللحظات، سجلها بأسلوبه، بعد خمسين عاماً أصبحت تلك المدونات (تاريخاً للمنطقة) أو على الأقل، أصبح كتابه مرجعاً مهماً من مراجع تاريخ المنطقة.

وكنيت أعلم أنني إذا قررت عبور الرمال فلابد أن أضمن وجود آل راشد معي».

وقد سحت له الفرصة بالفعل بعد هذه السنوات أن يستعين بأحد الأدلاء الذين استعان بهم توماس نفسه وهو الشيخ صالح بن كلوت من آل راشد، حيث التقاه خلال استعداداته للعبور الثاني حين كان في رحلة العودة إلى صلالة من عبوره الأول ...

«كما رافقه أيضاً رجال من بيت كثيره وأرسلنا خبراً إلى (صلالة) وفي اليوم التالي خرج الوالي لمقابلتنا ومعه حشد من أهل البلدة والبدو، والكثير من الرواشد. وكان بعضهم أصدقاء قدامى، وآخرون لم ألقاهم ومن بينهم (بن كلوت) الذي رافق (برترام توماس)» (٥)

ويصف ثيسجر (بن كلوت) بقوله...

«كان (بن كلوت) رجلاً لافتاً للنظر، قصير القامة، ملوؤه الجنية، قويا، ثقيل الجسم، ويسبب تقدمه بالسمن، يتحرك بصعوبة، وينهض على قدميه بعد جهد جهيد، وبعد كثير من الأدعية إلى العلي العلوي القدير. كان كثير التأنى في كلامه وتحركاته وإيماءاته، عريض الوجه، غليظ القسما، بارز الأنف، ثابت العينين، واسع الفم وكث اللحية، التي يكسوها الشيب، وأصغر الرأس تماماً. كان نادراً ما يتحدث، ولكني لاحظت أنه عندما يتحدث لا يجادل أحد. وكان معه ابنه (محمد) وهو أخ سالم بن كبيبة من أمه. وهو شاب مبتلى البنية كوالده، طيب المعشر» (٦)

ولم تقتصر صحبته آل راشد فقط، بل استعان بالبدو من بيت كثير أيضاً، ومن الصاعر والمناهيل، والعوامر والمهرة والجنية وآل وهيبة بل وحتى من الدروع وهي القبيلة التي سببت له الكثير من الأرق حين أصرت على منعه من المرور بأراضيها.

يذكر روبرت كابلان Robert D. Kaplan في كتابه THE ARABISTS (أن نابليون بونابرت هو أول من أفضت أعماله إلى التعجيل بالمصالح البريطانية في الشرق الأوسط عندما هدد بشن هجوم على الهند انطلاقاً من مصر التي احتلتها قواته في الفترة من ١٧٩٨ - ١٨٠٩. وبعد مائة سنة من ذلك التاريخ، وعندما جاء قيصر ألمانيا ليهدد الهند، كانت قبضة بريطانيا على الجزيرة العربية هي التي دفعت ويلهلم الثاني (غليوم) إلى الذهاب لتركيا وإلى التخطيط لإنشاء سكة حديد ألمانية عبر آسيا الصغرى إلى بغداد. هذه الميزة الاستراتيجية فضلاً عن

الحاجة إلى النفط التي طرأت على حياة هؤلاء القوم مجدداً، هي التي أعطت لبريطانيا قوة دفع في الجزيرة العربية لكي توسع نفوذها شمالاً حتى يصل إلى سوريا الكبرى ثم بلاد ما بين النهرين (العراق). هكذا جاءت الإمبريالية بالإنجليز إلى الشرق الأوسط حيث هيأوا أرضية أسطورية من الثقافة والحضارة الوطنية التي كفلت لهم استراحة (وأي استراحة) - والتعليق هنا من عندنا) يأخذونها من حياتهم التي استبدت بها الآلة في مجتمع أوروبي كان يخضع وقتها لعاصفة من التصنيع السريع. يلاحظ الكاتب الإنجليزي ديفيد برسي جونز - والحديث لا زال لكابلان - إن الخيال البريطاني كان أسير نزغته الفريدة والمتأصلة التي تقول بضرورة صون وإعزاز كل ما هو مختلف وكل ما هو فائق الجمال، بعبارات أخرى فإن العقل البريطاني يأسره جمال مخيمات البدو بقدر ما يأسره جمال حديقة يانعة في وطنه. وكما أن الحديقة بحاجة إلى عناية وتشذيب بانتظام، فإن صور الخيام وأهل العباوات المسدلة الذين يدهون على كثبان الرمال تحتاج إلى تفاصيل صقل وتصوير في إبداع الكتابة الوصفية». كان لابد من هذا الاستطراء فرمما هذه هي الخلفية التراثية التي انطلق منها كل من توماس وبعده ثيسجر في التأسيسي على ما سيحل بالصحراء، فيما لو دخلتها الآلة.

ويضيف كابلان: «ثم جاءت مسؤوليات الاستعمار لتعزز هذا اللون من النشاط. فلكي تستطيع السيادة على مقاليد أهل البلاد عليك أن تفهم حياتهم وتتكلم لغتهم. هذه العملية أدت إلى فهم وتقدير لكلا الجانبين، الحياة واللغة، ولأن الدول العظمى الأخرى مثل فرنسا وألمانيا وروسيا كانت تنافس بريطانيا على مقاليد النفوذ في تلك المنطقة المشبعة بالأساطير. احتاج الأمر إلى كثير من الدهاء، وهذا يعني القدرة على أن تندس بين صفوف أهل البلاد دون أن يلحظك أحد (وكان هذا داب لورنس وتوماس وثيسجر وقبلهم بيرتون) وأن تتصرف كأنك واحد منهم، وذلك كي تعرف ما الذي يدور هنا أو هناك. وكما كانت تلك المحاولة قريبة من نفوس شرائع بعينها من الطبقات العليا من الإنجليز الذين كانت تراوهم نزعة الغربة والتفرد (وهذا الأمر ينطبق على من سبق ذكرهم لورنس وبيرتون وتوماس وثيسجر)، ولهذا فإن قصة (كيم) التي كتبها راديارد كبلنغ حول التجسس وحول التزني برزى المواطنين المحليين في الحدود الشمالية الغربية من الهند البريطانية ينظر إليها بوصفها أعظم عمل

فني من إنجازات الاستعمار» (٧)

وتتلخص رواية (كيم) بوجود شخصية (لورغام صاحب) وهي شخصية تستأثر بقوة الخيال وتجسد بنفس الوقت غرابة الأطوار التي شجعها الاستعمار، فهذا البقال الداعية، أو التخفي بهينة يقال، والذي يمكن أن يراه الناس كأنه هندي أو كأنه ينتمي إلى جنسيات مشرقية أخرى، والذي تعلم منه الصبي الابرلندي الأبيض (كيم) دروس حرفة الجاسوسية بين الكتب القديمة والابسة الشرقية وأقنعة عبادة الشيطان وتماثيل بوذا المذهبة وعجلات الصلوات في التبت وغير ذلك من آلات الإيقاع. ويقال أن (لورغام) وغيره من الشخصيات في رواية (كيم) تقوم كلها بدرجات شتى على أساس رجل واحد يقف تجسيدا ورمزا حيا على الغزو البريطاني فيما وراء البحار في فترة القرن التاسع عشر ويذكر كابلان بأن ذلك الرجل المعني كان السير ريتشارد فرنسيس بيرتون. ونعتقد أن توماس ونيجسر وفلبي ينطبق عليهم ما ينطبق على بيرتون.

يُضاف إلى ذلك، ففي الشرق الأوسط أكثر من أي مكان في الإمبراطورية البريطانية، عمل الخيال البريطاني وعملت الاستخبارات أيضاً، في إطار متشابك قولمه الافتتان بالآثار واللغة والثقافة القبلية بشكل لم يسبق له مثيل. وهذه الظاهرة كانت تصدر عن أسباب عدة. فمن بين كل أصقاع الإمبراطورية التي كانت تحكمها بريطانيا العظمى في أنحاء العالم، كان الشرق الأوسط من الناحية الجغرافية الأقرب إليها ومن ثم الأسرع في بلوغه. وفضلاً عن ذلك كما يوضح دابوارد سعيد في كتابه (الاستشراق) فإن ديار الإسلام تتأخم بل وأحياناً تعلو أراضي الثورة. ولم يخف بعض الرحالة دوافعهم الدينية في محاولة استكشافهم للجزيرة العربية (كداوئي على سبيل المثال من بعده جاء المبشرون الأمريكيون) كذلك فإن العربية والعبرية لغتان ساميتان وكتلتاهما تتناولان (مادة في غاية الأهمية للمسيحية) وهذا هو الذي جعل الإسلام (عامل استفزاز - حسب سعيد) خطير وساحر بالنسبة للبريطانيين (ثم للمبشرين الأمريكيين على السواء) كان استيلاء الإسلام على الأرض المقدسة هو الذي



أفضى إلى نشوب الحروب الصليبية - حسب كابلان - فضلاً عن ذلك كان الإسلام من الفطرة لدرجة أن يسهل فهمه بغير تعقيد (على خلاف آديان الهند أو أفريقيا) ولكنه كان من الاختلاف بعد ذاته لدرجة تستعصي على من يفهمه من الخارج. ويخلص كابلان إلى أن للسالة كانت مثل حسناء فريدة أخاذة تتصوع أعطافها بأربيع العطور وعبيرها يكاد يلغى أنفاس البريطانيين وكان هذا معناه أنه لا بد من السيطرة عليها. ونذكر مرة أخرى أن تلك الحسنة الفريدة هي منطقة الشرق الأوسط (٨)

كان لابد من سرد تلك الاستطرادات الضرورية للوقوف على خلفية الدوافع الحقيقية التي دفعت بأنواع أولئك الرحالة للوصول إلى الجزيرة العربية، وتحت حجج وأهداف موهمة شتى. ولنقف على منطلقات وخلفية تلك اللهجة الرثائية التي استخدمها شمسهر وقبله توماس، لهجة التأسى على ما سيحل بالصحراء فيما بعد لو دخلتها الآلة وما ستحدثه من تغيير في إنسان هذه الصحراء. وهو في الحقيقة رثاء شخصي لأن (صحراء الرحالة أنفسهم) هي التي ستغير وليس صحراء البدو ساكنيها الأصليين.

وقد عبر شمسهر عن هذا الرثاء بصريح اللفظة ...

«كان هناك سبب أقوى حفزي للقيام بهذه الرحلة، وهو أن أكون بعيداً مدة أطول عن الآلات التي تسيطر على عالمنا. فالخبرة التي اكتسبتها ستدوم أكثر من الأيام القليلة التي قضيتها في الرحلة. لقد كنت أكره الآلات طيلة حياتي. وأذكر كيف كنت في المدرسة أمتعض بمرارة من قراءة خير مفاده أن أحدهم قطع الأطلسي بالطائرة، أو سافر عبر الصحراء الكبرى بالسيارة. فحتى في ذلك الوقت كنت أدرك أن السرعة وسهولة الانتقال الميكانيكي ستسلبان العالم كل علاقات التنوع» (٩). كما عبر عن مقتته الشديد لشركات النفط وهو يعبر في الحقيقة عن مقتته للتغيير الذي سينال من صحرائه هو، لذلك كانت تتصاعد عنده ذبرة نوستالجي واضحة...

«كان الشيخ زايد مثقلاً هذه الأيام بمساعدة بيرد Drex Bird في مباحثاته المتواصلة مع شيوخ القبائل عن المناطق المجاورة. وكان بيرد يأتي بسيارته إلى المويججي. كما أن الشيخ زايد يملك أيضاً سيارة. وكانت الوحيتين قبل وصول السيارات إلى دبي على الساحل. كان بيرد ودوداً إلا أنه أرتاب فيما إذا

كنت أعمل لحساب شركة نفط منافسة. وكنت أبعد عنه عندما كان رجال القبائل الزائرون يتواجدون في المكان. على كل حال، كنت معارضاً لجميع شركات النفط بسبب خشيتي من التغيرات وانحلال المجتمع الذي لا بد وإن تسببه هذه الشركات.» (١٠)

بل وكان يفضل استخدام الجمل بدل السيارة في تنقلاته...
«عرض علي الشيخ زايد أن أنقل إلى الساحل بسيارته، لكنني قلت له إنني سأنتقل على ناقه» (١١)

ولنعبد هنا رسم الصورة لهذه الصحراء باستعادة رأي توماس ومقارنته برأي ثيسجر... قال توماس بأن: «إدخال الآلة إلى تلك المنطقة التي تتميز بالدهوء والسكنية كان يبدو أمراً غير مستساغ لأنه قد يشوه جمال الصحراء.» وإعراب ثيسجر عن (خوفه) من التغيرات وانحلال المجتمع الذي لا بد وإن تسببه الآلة التي ستدخلها شركات النفط، هذه الحسرة من تغير المنطقة هي في الحقيقة حرص شخصي مستمد من تلك المقولة الاستعمارية العديدة التي ترى في نفسها الرعاية، وإن العناية الإلهية قد أرسلتها لإيقاظ الحضارات الأخرى من سباتها، ولتضطلع بمهمة توجيه الشعوب القاصرة العاجزة، فإذا دخلت الآلة الممثلة هنا للتطور، للتكنولوجيا، للانفتاح، للوعي بالذات، فستنتفي بلا شك تلك الحاجة إلى وجود تلك الجيوش المُخَلَّصة وسينتهي دور (عيونها) من رخالة ومستشارين ودبلوماسيين ووكلاء سياسيين مرتبطين بشكل أو بآخر بالإدارة الاستعمارية الراعية لهم والموجهة والمستفيدة من خدماتهم. إذن دخول (الآلة) وما ترمز إليه هو إنهاء حالة (الوصاية) تلك وإنهاء لهيمنة رموزها ورجالها الأسطوريين، أو الذين خلق الاعلام من كل واحد منهم أسطورة بذاته؛ وخطورة الغزو الإعلامي لا تقل عن خطورة الغزو العسكري بأي حال من الأحوال إن لم تتفوق عليه في الأهمية. ومع كل ما تقدم فإن هذا لا يمنع من أن ننظر إلى كتاباتهم تلك بعين فاحصة وفكر قادر على التحليل والتعامل مع وجهات نظر متعددة، كما لا ينبغي نقد ما قدموه لنا ولتاريخنا من وثائق مدونة وإن حملت بين ثناياها وجهات نظرهم فليس بالضرورة أن تعبر كتاباتهم عما نطمح نحن أن نغير عنه.

أن هيئة نقد الحضارة المادية في خطابهما (توماس ويعده ثيسجر) والتعبير عن انزعاجهما أو عدم رضاهما ورفضهما للنظام الكتيب والرتيب الذي كانت ديانات التقدم الجديدة (الثورة الصناعية بحاسنتها ومساوئها) تعمل

على تدشينه، وتحسمها لاستمرارية (الأصالة البدائية) لمجتمع الصحراء، لم يكن هناك ما يدعمه، أو يدعم أصالتها، سواء في ملاحظات ثيسجر أو تحليلات ومعاينات توماس لذلك المجتمع وما قام به الأخير من «استقصاء أنثروغرافي» للمناطق التي مر بها. فهناك العديد من المقالات التاريخية التي ردها توماس مثلاً تمثل أبرز ملامح ذلك الإسقاط التمركزي - العرقي في قدرته المعهودة على إطلاق تعميمات، مجرد تعميمات، حيث تمضى الفصوصيات الثقافية للشعوب والفوارق القائمة بينها، تمضى وتختزل تحت كتلة من التحديدات التخيلية والأفكار الإجمالية (المسبقة) والتي تكتسب بتكرارها والإلحاح عليها قوة مذهب وعصمة نهائية.

وسأقدم هنا مثلاً على تلك التعميمات التي أطلقها لياتي بعده ثيسجر ويردها بنفس الحرفية وإن بطريقة أخرى دون أن يشير إلى مطلق الأول...

يقول توماس: بأن (١٢) «قبيلة الصيغر على الرغم من أنهم يطفون اليمين باله ويزعمون أنهم يؤمنون بالله ويردون دائماً كلمة (الله يعلم) يزعمون أن أسلافهم أنفذوا الرسول عليه الصلاة والسلام من أيدي الكفار الذي كانوا سيذبحونه، وعلى هذا الأساس، فإنهم يزعمون بأن الرسول أعفاهم وأعفى أولادهم من الصلاة، من الطبيعي أن هذه الأقوال لا تنصيب لها من الصحة». ورغم نغية لصحة هذه المزاعم إلا أنه لم يتأكد من المصدر، بل ولم يكلف نفسه عناء البحث والاستقصاء للوقوف على أسباب إطلاق مثل هذه الإشاعة، فيمجرد أن سمع شيئاً أو معلومة مفترضة قد تؤثر في سمعة قبيلة ما، فيأخذها هكذا على عواهنها، ويدونها كما هي، لياتي بعده رحالة آخر (هنا في هذه الحالة ثيسجر الذي رد نفس المقولة وأيضاً دون تمحيص ودون تكرار) لتتضم هذه المقولة التي أمتست «نصاً مقدساً» إلى جملة الأفكار الشائعة عن حياة السكان الأصليين لهذه الصحراء، لتضاف إلى الصورة الغربية المعهودة. يورد ثيسجر كما قلنا نفس الإشاعة ويدسها بجملة عابرة قد لا تستوقف أحداً...

فبعد أن يذكر بأن أخبار وصوله إلى منطقتهم (ريضة الصيغر) ويصف ترحابهم بمقدمه ودهم البالغ وشهامتهم ورجولتهم ليضيف هذه الجملة إلى تلك الفقرة (١٣) «وقد اكتسبوا عن جدارة شهرة يضعف الإيمان، لأنهم لا يصومون ولا يصلون ويقولون بأن النبي محمد صلى الله

عليه وسلم أعفى أسلافهم من الفريضة، وينفس الفقرة، يمتدح شجاعته، ويذني عنهم صفة الغدر التي تنسب إليهم من باب الافتراء والكراهية.

إن موضوع الاتهامات المتبادلة قديماً بين القبائل، موضوع حساس، دقيق وكانت تراق فيه دماء، لأنه يمس سمعة القبيلة وشرفها وهما أثنى شيء في حياة أي فرد من أفرادها. ولم تكن أي قبيلة من القبائل ترضى بأن تنسب إليها أي تقصص من النقصان وهذا أمر طبعي، لأناس عاشوا على معاني الشرف والبطولة والشجاعة والنخوة وتغنى بها في أشعارهم. ولكن عين الرحالة الغربي، لا تعرف أو بالأحرى لا تقدر أهمية ذلك، رغم ادعائنا للموضوعية والمنهجية في كتاباتها، وكما رأينا لا تومس ولا تفسر ذكراً مصدر تلك الإشاعة والتي هي بالتأكيد مجرد إشاعة مفرضة لكنهما لم يتوانيا عن ذكرها ليناقلا بعدهما ربما رحالة آخرون وينفس الضأ الأول ليستمر تكراره كما هو دون تصحيح من منصف. ولكن، ورغم كل ما تقدم، فإن هذا لا يمنع من أن ننظر إلى كتاباتهم تلك بعين خاصة، متمهلة، وفكر قادر على التحليل والتعامل مع وجهات نظر مختلفة ومتعددة، كما لا ينبغي ما تقدم ما قدمه لتاريخنا وتاريخ المنطقة من وثائق مدونة تقدم لنا صورة حية لفترة من الفترات مرت وإن تعدت، وإن حصلت كتاباتهم بين ثناياها وجهات نظرهم سواء الشخصية منها أو الرسمية، وسواء كانوا معبرين عن آرائهم أو آراء من كانوا وراءهم وأرسلوهم إلى المنطقة تحت شتى الذرائع والمسميات، فليس بالضرورة أن تعبر كتاباتهم تلك والتي قد لا ترضينا في بعض جوانبها، عما نطمح نحن أن تعبر عنه، والا نتوقع منهم النزاهة والتجرد الكاملين ولا الإنصاف الذي نرجوه ونتوقعه من ضيوف استقبالناهم بكل الود والترحاب والأريحية.

على أن إيراد بعض الرحالة (بالأحرى أغلبهم) لبعض المعلومات المضللة دون التثبت منها، أو ذكر مصدرها خلق بلا شك جواً من عدم الثقة بما يورده بعضهم. (حالة توماس وثيرسبر وقبلهما دالوتي وعلي بك العباسي و... القائمة تطول) وما ذكرناه مجرد مثال واحد بسيط على ما يمكن أن نعهده من «سقطاتهم».

ويلخص الروائي المغربي محمد شكري في كتابه «بول بولز وعزلة طنجة» (١٤) وهو الروائي الأمريكي الذي عاش معظم سنوات حياته في مدينة طنجة بالمغرب وكتب مستوحياً من

أجوائها عدة قصص وروايات، يلخص شكري عقلية هؤلاء الرحالة ممثلين ببولز فيقول:

«إن أكثرية ما يكتب عن طنجة اليوم، هي كتب - بطاقات بريدية (كارت بوستال) - قد يكتف في طنجة كاتب ما بأسابيع ويكتب عنها كتباً، متبجحاً بما يعرفه عن خفاياها، وجغرافيتها السرية، وأمجادها الغابرة، والمشاهير الذين عاشوا فيها أو مروا بها. إنهم كثيرون الذين يكتبون عن المغرب بطاقات بريدية فيَهْرَجُون الكتابات ويسطحنها، بحثاً عن شهرة مجانية، فقاعة، وزبائنهم القراء هم أيضاً المرضى بالافتتان، والغرائبي، وما ورثوه من ألف ليلة وليلة أو ما تبقى في ذاكرتهم منها. إن مثلهم مثل سائح ركب جملًا فقد أصالته، جيء به إلى أهد شواطئ طنجة، أو ولد فوق رمال الشاطئ الطنجي نفسه، أخذت له صورة أو صور فأرسلها إلى قريب أو صديق قائلًا له: إني استمتع بصصرام المغرب...» (١٥)

ويقول في موقع آخر: «ما أكثر الذين تكلّموا أو كتبوا عن طنجة فقط من خلال أوهانهم، وملذاتهم، أو نزواتهم أو استمتاعهم أو حاولوا نسيان شقاوتهم فيها! إذن طنجة هي، لبعضهم، مأخوذ أو شاطئ جميل أو مستوصف مريح. إذا نحن تكلمنا عن طنجة من خلال بول بولز وزوجته جين أوبر، فيحق لهما أن يتحسرا ويحنا إليها، ويتذكر بكارتها المغفّضة، لأن لهما حينئذ في ماضيها - كما من معنا في نوستالجيا الصحراء لدى توماس ويعدده ثيسجر - غير أن الاسخف في الصورة السائبة، والحنين اللقيط، وهذه السطحية في الكتابة عن طنجة بحقد وعنصرية.» (١٦)

جاء بول بولز ليقتضي في طنجة صيفاً، مثل العابرين بها، فإذا به يخذل فيها. وعندما سُئِل بولز عن سبب مجيئه وبقائه فيها قال بسفريته المعهودة: لقد جئت وقيقت. وعندما سأله شكري: ولماذا بقيت العمر كله؟

ـ أوه! لأنه هكذا. ولست أنت الأول الذي يسألني مثل هذا السؤال، ولكن ليس لدي ما أخسره اليوم إذا أنا أجبتك. كانت الحياة جميلة جداً في ذلك الزمان (يقصد في الثلاثينيات إلى حدود استقلال المغرب عام ١٩٥٦) كان في إمكانك، مثلاً، أن تسمع أصوات اليزيات، فوق أشجار الأوكالبتوس وأنت جالس في رحبة مقهى باريس، أما اليوم فلن نسمع إلا لصجيج المحركات المقيئة؛

هكذا يجيب بولز بصيغ مختلفة كل من يسأله عن هذا الخلود

النظرة الاستشراقية المتأصلة في نفوسهم، والتي تشكل خلفية تكوينهم سواء الثقافي أو النفسي - العرقي، وكانوا أميين بما كتبوا لهذا التكوين الذي لم يخرجوا عنه (عدا حالات معدودة لرحالة متصفين منهم على سبيل المثال بوركهارت وبيرتون) رغم نثر بعض عبارات الشفقة هنا وهناك على أيام زمن مضى ولن يعود، أو كبل بعض عبارات المديح المقترضة لرفاق الرحلة (من البدو) أولئك الجنود المجهولين الذين لولا الاستعانة بهم ومجهودهم لم يكن ليحقق أولئك الرحالة تلك الإنجازات) التي خلدهم في الغرب. فقبل القرن التاسع عشر - حيث سافر وكتب أمثال غوته وجيرارد ونرفال وشاتو بريان وغيرهم - لا يمكن الكلام بالنسبة لأدب الرحلات عن نوع أدبي مستقل، إذ كان هاجس تعريف القارئ الأوروبي إلى بقاع مجهولة أو غريبة يعني الكاتب من أي تكلف أو صناعة أدبية. وكانت بالتالي كتب الرحلات تأتي، في أفضل أحوالها، على شكل سرد يومي (توماس وثويسجر مثلاً هنا) أو تبادل رسائل حقيقية أو وهمية. وطالما الإقبال على هذا الصنف من القراءة بقي قوياً، كان جمهور القراء يكتفي بهؤلاء المؤلفين الذين غالباً ما كان يستعين بعضهم بكتب البعض (ثويسجر أخذ واستعان بما كتب توماس وقلبي) في زمن لم يكن للملكية الأدبية فيه من وجود.

ورغم طغيان الطابع الوثائقي عليها، تبقى كتب الرحلات نوعاً من التعبير الأدبي الهجين والضبابي، فأهم مميزات كتب الرحلات هذه في بداية ظهورها، تأثرها بكتب الآخرين، وبساطة الأسلوب واستلهاهم الرحالة الأقدمين (سترابون وهيرودوت)، والإصرار على نقل الغرائب من البلاد البعيدة. بقيت الطرفة والمغامرة الخطرة، التي ينجو منها المسافر (حالة ثويسجر وخطر هجوم القبائل ووحشتها أثناء مغامرة عبور الرمال تطفئ على كتابه الرمال العربية كذلك رحلته داخل حدود (عمان)، تطفئ بطابعها القصصي على كتب الرحلات، والمآزق التي يمر بها البطل (الرحالة)، لكن بدأت تظهر إلى جانبها ملاحظات جريئة و (مظلة أحياناً) حول عوائد الشعوب الشرقية وأطباعها، بالإضافة بالطبع إلى الاستطراد التاريخي (حالة توماس) وأوصاف البناات والحيوان. كذلك ظهرت المقارنات المبهمة أو أحياناً المفيدة. وما كان يصفه الرحالة الأوائل بسرعة بالمتوحش والشاذ عن قوانين الطبيعة، أخذ يصيح تدريجياً مدار تأمل أعمق ومقارنة بين الشعوب. (٢٠)(٢١)

الطنجي الذي لم يندم عليه، رغم حسرته على ماضي طنجة. نفس الحسرة يعبر عنها ثيسجر في نهاية رحلاته في الجزيرة العربية بقوله: «هنا في الصحراء وجدت كل شيء كنت أريده، وكنت أعلم بأنني لم أجده مرة أخرى أبداً. ولكن لم يكن هذا الأسى الشخصي هو الذي ألتفتي، إذ أدركت أن البدو الذين عشت معهم وسافرت برفقتهم ووجدت القناعة والرضا في معاشرتهم ينتظروهم قدر مشؤوم. فالبعض يدعي أنهم سيكونون أيسر حالاً عندما يستبدلون مشقة الحياة في الصحراء بالأمن الذي يوفره العالم المادي، وهو أمر لن أصنقه...» (١٧)

لعل السبب الرئيسي لهذا الأسى الشخصي الذي لم يبع به ثيسجر، باح به بولز يقول (بولز) في رسالة إلى صديقه أليك فرانس: «Alec France من بين أسباب بقائي هنا هو أنك أكد أنه عند وصولي وجدت شعباً منسجماً بروعة مع تخيلاتي» Fantasia (١٨). ويعلق شكري بقوله: انه لصعب إقناع بولز بأن «كل ما هو ماض هو مجرد رمز»، كما يقول غوته - Goethe ولذلك فهو يحاول أن يقهر هذا الفناء الجميل، ولو بمقالات صحفية، لإحياء ذاكرة عندما أقعده المرض ولم يعد يكتب. لكن بول بولز، يضيف شكري، يحب المغرب ولا يحب المغاربة. هذا لا ريب فيه. وحتى محاولة دفاعه عنهم، في روايته «بيت العنكبوت The Spider House» خبأ أمله فيهم، لأنه كان يعتقد أنهم سيعودون، بعد استقلالهم، إلى حياتهم التقليدية. لكنه فوجئ بتأويرهم (يتشبهون بالأوروبيين) أكثر من الاستلاب الذي سمعهم في عهد الاستعمار. إن المغرب الذي أحبه بولز لن يرجع. ولذلك فقد انتهى، بالنسبة إليه، مع بداية الاستقلال. ويخلص شكري إلى نتيجة مهمة من نتائج نوستالجيا هؤلاء الرحالة سواء بولز في المغرب أو توماس وثيسجر في الصحراء العربية، وهي نتيجة لم يضمصوا عنها بالطبع، «إذا كان بول بولز يريد أن يبقى المغرب - جاده في الثلاثينيات أول مرة وتوفي في طنجة في أواخر التسعينيات - كما عرفه في الثلاثينيات والأربعينيات فهي فكرة استعمارية محضه». ويمكن اعتبار بولز روائي رحالة، فقد استمد من رحلاته (في صحراء الجزائر مثلاً كتب روايته التي كانت سبب شهرته وهي السماء الواقية The Sheltering Sky) معظم كتبه الافتتاحية Exotiques والغرائبية، لأنه لا تكاد تخلو قصة له أو رواية من رحلة بعيدة، أو غريبة، فهو كاتب مشائسي (نسبة إلى الارطوطاليسية Peripatetici كما يقول عنه دانييل روتو Daniel Rondeau (١٩) ولم يتخلل في الحقيقة هؤلاء الرحالة عن

بفرنسا، نجد التعبير عن هذا المعتقد بلا أسف، وبلا مواربة أو ضبابية، ويدون أي وخز ضمير: «ما علينا، لتحرير غزونا، إلا أن نقول فقط إننا أدوات للمدينة مُسَرَّوْنَ بها». ثم يسترسل الكاتب في إيضاح ما في ذهنه ويتعلق بالسكان الأصليين من الجزائريين في الجزائر التي يتحدث عنها، فيقول: «إن البدوي هو الهندي الأحمر في أفريقيا، ويجب تهينة نفس المصير الذي آل إليه الهندي الأحمر أثناء عملية استعمار الرواد لأمريكا، في عملية استعمار فرنسا للجزائر، يجب أن يخفي من على وجه الأرض».

وعبر م. بوردي في كتابه «صور من تاريخ الجزائر - ليهوج ١٨٤٣» عن نزعة مماثلة، إذ رأى استعمار الجزائر أنه «بسط القانون ومنافع المدينة على السكان الهمجيين: وأقرب أسلوب عقلي لهذا، هو أن يتم عن طريق الاستعمار المسيحي والمدينة الدينية» (٢٢).

وينبغي هنا أن ننوه إلى حقيقة تاريخية مفادها أن «التوسع الأوروبي فيما وراء البحار قد وضع يده على مساحات كبيرة من ديار الإسلام على مر الزمن، وقد بلغ هذا التوسع نروته في القرن التاسع عشر عندما صارت أوروبا سيدة لمنطقة إسلامية شاسعة يسكنها ملايين المسلمين. ولقد صاحب الاستعمار السياسي أو أتبعه تعزيز ثقافي أكثر دهاء. وبدأ التعليم المدني يعد جذوره كما أتبع للعمل التبشيري أن يكون ممكناً. وتقاسم التعليم المدني، والتبشير المسيحي الاتجاه إلى تغذية نزعة التشكيك في أسلوب حياة المسلمين، مجرد التشكيك على الأقل (٢٤). منها على سبيل المثال بعض الملاحظات التي دونها بعض الرحالة حول قراءة الرموز، وإن اللطوف من صفات البدو، وإنهم لا يفكرون عادة بالمستقبل من منطلق عقدي مرتبط بتعاليم دينهم الإسلام، وحديثهم عن الصلاة وعدم الفزول بعض البدو بادئها، وعن جشع البدو، وعن تمسكهم بالحياة البدائية (٢٥)، وعن بعض ظفوس السحر، والأساطير والمعتقدات وما إلى ذلك. وعمل كل من السيد المسيحي (الجنتمان) «بناء الإمبراطورية» والبشير المسيحي «سفير المسيح» على التأثير بطرق مباشر أو غير مباشر في مجرى التعليم في البلدان الإسلامية. وأخرجت هاتان الطبققتان من العاملين عددا من المتخصصين الجدد في العربية أو الفارسية

وإذا كان التعبير عن الأهداف والمقاصد الحقيقية للرحالة الغربيين بين الذين زاروا الجزيرة العربية ضبابياً وغير واضح الملامح (تيسر: البحث عن مصادر الجراد في الربيع الخالي، توماس) فإنه كان في مناطق من الشمال الأفريقي أوضح وأكثر تحديداً، فقد ظل المستعمر، رغم ثقته بنفسه من تأكيد قوته، ويشعر بالحاجة الملحة إلى إيجاد تبرير لأعماله. وما تلك الرحلات الاستطلاعية التي دأب الرحالة على القيام بها إلا جزء من أجزاء المخطط واستكمال لأدوات التوسع الإمبريالي، وإن كانت الطريقة قد اتخذت تبريراً أخلاقياً، أو



تيسر سالامالاس العمانية

عقلانياً أو عملياً لعملية أصبحت قيد التنفيذ والإجراء وأست أمراً واقعاً فما أن يشتد عود الاستعمار ويتقوى، حتى يبدأ التفكير بصياغة (الرسالة التمدينية Mission Civilisatrice). ومع مرور الزمن، أصبح هذا أنصع جانب من جوانب صورة تزداد قتامة واكتئاباً، حتى جاء شعراء من أمثال روبريدار كبلنغ يتفنون بالعبء الملقي على كاهل الرجل الأبيض تجاه الآخر، الذي «نصفه شيطان ونصفه طفل» ذي البشرة السمراء الملونة. وهكذا أمكن للاستعمار أن يفخر بمنجزات مشكوك فيها. وأصبح يرى أن العالم الذي كان بربرياً، أمكن إصلاحه بهمة من نصبوا أنفسهم كلاب حراسة للمدينة (٢٢).

فقد اعتُبر الآسيويون والأفريقيون، على أقل القليل، أنهم «جماعات ضابطة - أدوات قياس - يُعَيَّرُ الأوروبيون إجراءاتهم ومعايير منجزاتهم بهم».

لقد كان مفهوم الرسالة التمدينية مستخدماً بلطفه هذا، لا من قبل دعاة الاستعمار وحدهم، بل من قبل القلة لكن المناهضين للاستعمار أيضاً كما يمكن العثور على صيغة أولية لفكرة «العبء الملقي على كاهل الرجل الأبيض» في كتاب روبري «رحلة في المملكة الجزائرية». وفيه نداء لأوروبا وأمريكا للمساهمة في عمل إنساني ماجد في أفريقيا: «لقد ضحى أناس كرماء، نفوسهم مفعمة بمحبة الإنسانية، بوجوههم ذاتها في سبيل توعية تلك الأمم الهمجية وتوسعة حدود المدنية».

وفي مقالة نشرت سنة ١٨٤٦ في إحدى صحف بورديو

أو التركية أو الإسلام كانوا رواداً بين أيدي المستشرقين الأكاديميين، وكان الطريق مفتوحاً أماماً كذلك أمام الرحالة المحب للاستطلاع من لديه فراغ الوقت ورومانسية الخيال وثراء الجيب - أو وجد جهة أو حكومة تموله - من الساعين إلى المعرفة الذين يخطون كتابات سطحية عن الشرق أو الآثار أو المخطوطات التي يتوصل إليها. (٢٦)

بل وقد امتازت كتابات بعض الرحالة ليس بالنظرة السطحية للأمور بل ببعدها عن واقع الشعوب التي زاروها وكتبوا عنها، البعيدة عن العمق والتحليل لأبسط ما رأوه ودونوه دون تمحيص. أما مميزات هذه البلدان فلم تذكر إلا بصورة عابرة. وملاحظة أخرى سبق أن ذكرناها، جديرة بأن نفضلها هنا، وهي (اعتماد) الكثير من الرحالة على كتب من سبقهم، ومنهم من أطلع بصورة وافية على تاريخ وجغرافية وتقاليده البلدان التي زارها. لذلك نجد في بعض كتب الرحلات دراسات علمية عن نهضة قديمة أو عن حقبة تاريخية معينة، فبعضهم يبدو وكأنه يتلو عن ظهر قلب كتاباً للتاريخ. وبعض الرحالة لم يكن يعرف القيمة الحقيقية لهذا النوع الأدبي، لذلك مزجوا بين أدب الرحلة والمغامرة الشخصية - كما في حالة توماس ويعده ثيسجر - فالكثير من الرحالة كانوا متأثرين بالكتابة الصحفية التي لاقت رواجاً في بدايات ومتنصف القرن العشرين - وهي الفترة التي قام بها توماس برحلته أي في ثلاثينيات القرن و ثيسجر بعده في أربعينيات نفس القرن - (٢٧) ولكن هذا النوع من الكتابة ارتبط لمدة طويلة بالأدعاء Snobisme، لهذا السبب صدرت مجموعة من كتب الرحلات لا قيمة أدبية لها، (عدا ما كان أدباً صريحاً كالروايات مثلاً)، لأنها في معظمها تدور حول الرحالة نفسه بدل وصف المشاهد الغريبة. أضف إلى ذلك لدينا هنا نقطة أخرى جديرة بالاهتمام (لدينا هنا مثال عنها وهو توماس ووضع كمشوول) فمن جملة المغاطر، أن بعض الرحالة أمروا الشرق لملء مركز إداري، لذا فهم يحدثوننا عن الشرق كمشوولين، فهذا النوع من للرحالة لم يروا في الحقيقة من وجه الشرق سوى حلي وجواهر الطبقة الغنية، والاحتفالات والاستقبالات الرسمية، والجولات المشغولة بحماية ودعم المسؤولين إن لم تكن بمعيتهم. والغريب أن توماس كتب كتاباً عنوانه (مخاطر الاستكشاف في الجزيرة العربية) وهو عبارة عن وصف لـ «رحلة شافة مع جلالة السلطان» وقد كتب مقدمته

أي.تي. ويلسون عام ١٩٣١ حيث يُذكر بأن «مؤلف هذا الكتاب هو أحد المسؤولين السياسيين في منطقة الرافدين خلال الحرب العالمية الأولى، وبعدها قبل اختياره ليصبح مسؤولاً عن الإشراف المالي لسلطنة عُمان، فقد حصل على الثقة من السلطان السيد تيمور بن فيصل، وكانت علاقته قوية مع رؤساء القبائل العربية في ساحل عمان» على حد زعم المقدم. ومع أنه - أي توماس - كان برفقة سلطان البلاد في هذه الرحلة إلا أنه عنوان كتابه بذلك العنوان الغريب: والذي يبدو أنه كان عنواناً جذاباً بالنسبة للقارئ الأوروبي (في الثلاثينيات بينما صدرت ترجمته العربية سنة ١٩٨١) إلا أنه وبلا شك لا يعبر عن حقيقة ما كانت عليه الرحلة وما تمتع به المؤلف سواء من وضعه كمشوول أو من حماية رفقته لسلطان البلاد. ولا أدري في الحقيقة لأي مخاطر يمكن أن يتعرض، أو تعرض لها في رحلة مثل هذه ليتركها.

المواضيع

- (١) الرمال العربية، ص ٣٢٥.
- (٢) في حوار أجريته مع عام ١٩٩٨ في منزله في منطقة الوثبة قرب أبو ظبي.
- (٣) الرمال العربية، ص ١٠٨ - ١٠٧.
- (٤) المصدر السابق، ص ٦٩.
- (٥) المصدر السابق، ص ١٧٦.
- (٦) نفس المصدر، ص ١٨٠.
- (٧) كايانز، روبرت، العملة الأمريكية، مستعمرون وسفراء ورحالة، دار الهلال، العدد ٥٤٦، يونيو، ١٩٩٦، ترجمة محمد الخولي.
- (٨) المصدر السابق، ص ١٠٢ - ١٠١.
- (٩) الرمال العربية، المرجع السابق، ص ٢٧٩.
- (١٠) المصدر السابق، ص ٢٧٤.
- (١١) المصدر السابق، ص ٢٧٦.
- (١٢) العربية السعيدة، ص ٢٣٥.
- (١٣) الرمال العربية، المصدر السابق، ص ٢١٤.
- (١٤) بول بواز وعزلة طلبة، ص ٦.
- (١٥) المصدر السابق، ص ٥.
- (١٦) المصدر السابق، ص ٧ - ٦.
- (١٧) المصدر السابق، ص ٢٤٢.
- (١٨) المصدر السابق، ص ١٢.
- (١٩) الدوميني. جيور، الرحلة وكتب الرحلات الأوروبية إلى الشرق، مجلة الفكر العربي، العدد ٣٧، أبريل، يونيو، السنة الخامسة، عدد خاص عن الاستشراف والتاريخ والنهج والصورة، الجزء الثاني، ١٩٨٢، ص ٥٩.
- (٢٠) المصدر السابق، ص ٨٦.
- (٢١) البهجوي، سموان، بقى البعثة الفرنسية إلى الجزائر في أربعينيات القرن الماضي، بلانا دي لا فاي مجلة الفكر العربي، أبريل - يونيو، العدد ٣٢، ١٩٨٢، ص ٨٥ - ٨٦.
- (٢٢) المصدر السابق، ص ٨٦.
- (٢٣) المصدر السابق، ص ٨٥.
- (٢٤) المصدر السابق، ص ٨٥.
- (٢٥) العربية السعيدة، ص ٢٧٦.
- (٢٦) بلانا دي لا فاي، الفوج السابق، ص ٩٧.
- (٢٧) جيور، دجان الشرق في أدب الرحالة الفرنسيين بين حربي ١٩٣٩ - ١٩١٤، مجلة الفكر العربي، العدد ٣٢، أبريل - يونيو، ١٩٨٢، ص ٧٢.
- رحلات بعيرجوس في الربع الخالي
توماس Beretram Thomas
يُسمّر Wilfred Thesiger

رؤية خاصة



الدوائر العروضية

خلفان بن ناصر الجابري *

تبدو براعة الفكر الإنساني في نتاج من أخذوا على عاتقهم أن تكون رؤيتهم رؤية تسير تجاه الشمول، وتنزع إلى الوعي بكل أطراف موضوعاتهم ونظرياتهم. والخليل بن أحمد الذي يحق للحضارة العربية أن تجعله مفخرة لها، ومصدقاً على نضوجها ووعيها رائد من رواد الفكر الإنساني الذي وعى في نتاجه طاقة الشمول. ومصدق ذلك أن رؤيته لنظام الإيقاع الشعري تجمع بين جانب المثال وجانب الواقع؛ أي تجمع النظام والاستعمال في صورة تنبئ عن نفاذ بصيرة تؤكد الإحساس بما هو موجود، والتطلع إلى ما يمكن وجوده. وفي سبيل هذا لم يك نظام الخليل في رصد إيقاع الشعر وتفسيره معتمداً على منظور واحد فحسب، فقد بان حدّ العروض عنده منوطاً بفهم يأخذ من الرياضة تجريدتها، ومن اللغة واقعها، ومن الموسيقى فنّها. (كشك، ١٩٨٥: ٧).

* باحث من سلطنة عُمان.

ولقد أثّرت انتقادات حول منهجية الخليل في علم العروض، وكلها في رأيي ناشئة عن عدم إدراك عمل الخليل إدراكاً صحيحاً.

ومما عيب على الخليل في نظامه وجود بحور مهمة في دوائره التي وضعها لتسهيل استخراج البحور ومعرفة أوزانها.

وهذه الدوائر تفسر لنا جزءاً كبيراً من عمل الخليل في علم العروض، ولقد قامت محاولات حول هذه الدوائر، سواء للمحاولات أو الدراسات التي تناولت الدوائر ليست بالقليلة، فبعد جهد الخليل الجاسع في تصور الدوائر لتلقف علماء العربية القدامى فكرة الدوائر العروضية عنه وأخذوا يدرسونها في القديم دراسة لم تصف شيئاً كثيراً إلى دراسته - وإن حاول البعض شيئاً من التطوير الشكلية - هادفين من وراء ذلك التوضيح للدارسين وتقريب الفهم (كشك، ١٩٩٥: ٦٧). وأما الدراسات في العصر الحديث فقد تميزت بمحاولة إضفاء الجديد على عمل الخليل ومحاولة تفسير عمله، وبعضها أراد تغيير ما أتى به الخليل واستبداله بدائرة واحدة أو نظام آخر، ولكن عمل الخليل ودوائره بقيا شامخين شموخ الجبال يذلان على عبقرية صاحبهما.

وتأتي هذه الدراسة المتواضعة لتسلط الضوء على جانب من جوانب عمل الخليل في عروضه ودوائره، وتضيف رؤية جديدة لهذا العمل تتمثل في أن إمكانات اللغة العربية من التفعيلات الشامية ليست ستة عشر وزناً بل هي أكثر من ذلك بكثير، وتطرح تفسيراً لكيفية توصيل الخليل إلى التفعيلات وأوزان البحور، كما أنها تتحدث عن البحور المهمة وتوضح أنها إمكانية من إمكانات الإيقاع العربي فلا يجب إهمالها وإلغاؤها.

وعلى الرغم من أن العمر الزمني لهذه الدراسة يزيد على سبع سنوات إلا أنني أتمنى أن تنال اهتماماً من النقاد والعروضيين، وأن تكون بداية للتجديد في أوزان الشعر العربي بما يتوافق وأدواتنا والإيقاع العربي.

هل رأى الخليل بن أحمد التجديد في أوزان الشعر؟

قبل الحديث عن رأي الخليل في تجديد الأوزان لابد أن نتحدث عن جواز التجديد في الأوزان الشعرية لاسيما أن التجديد مطلب من مطالب الحياة، ولابد لنا أن نساير التطور الحضاري ولكن وفق مبادئنا وعاداتنا وتقاليدها، والتجديد في أوزان الشعر أو في قوافيه نوع من هذا التجديد الحضاري، والمتبع للمصير التاريخي للشعر العربي يرى أن هناك تجديد في أوزان هذا الشعر. وقد شمل هذا التجديد ما يلي.

١- نظم أبيات على أوزان لم تكن معروفة عند الشعراء كما فعل رزيق العروضي (أواخر القرن الثاني الهجري) عندما مدح الحسن

بن سهل بقصيدة منها:

قربوا جمالهم للرحيل غداة أجبكت الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدجلين متفردا بهمك ما ودعوك

وقد خرجت هذه القصيدة من وزن مهمل وهو عكس وزن المنسرح وأجزأه: مفعولات مستغفلان فاعلن (عطية، ١٩٩٠: ٢٠-٢١). ويرى أيضاً أن ابن السمعيد وهو تلميذ الخليل كان ينظم على أوزان لم يعرفها العرب.

٢- إدخال وزن بحر معين مع وزن بحر آخر في القصيدة نفسها
٣- النظم على الأوزان المجزوءة على نحو ما كان عليه الشعراء العباسيون الذين أكثروا من النظم على وزن المجتث واكتشفوا وزني المضارع والمقتضب.

٤- نظم المولدين على البحور المهمة في الدوائر العروضية، وسيأتي الحديث عنها لاحقاً.

٥- ظهور فنون في الشعر العربي تسمى الفنون السبعة وهي (مناع، ١٩٩٨: ٢٨٤-٢٨٤).

أ- المواليا: وهو نظم لا يتقيد بالإعراب، بل يسكن أواخر الكلمات، كما لا يتقيد في أبياته بغافية واحدة ولا بروي واحد، بل ينوع فيهما ومثال ذلك:

يا ذا لئن لمسرك لئن لمسرك لئن لمسرك
قالت تراهم رمع تمع الأراضي الدرس سكوت بعد الفصاحة لستهم خرس
ب- كان وكان: هو عبارة عن مقطوعات صغيرة قصيرة في الأب الشعبي البغدادي الأصل. وتحلل كل مقطوعة من بعض قواعد الإعراب، كما تحلل من قيود القافية، ولكل شطر فيها روي معين، وكانوا يكثرين من عبارة «كان وكان» وينطقونها «كن وكان»، مثل قم يا مقصر تضرع قبل أن يقولوا كان وكان
للبهر الجوّاري في البهر كالأعلاّم

ج- القوما: وهو نظم إيقاظ الناس للسحر في رمضان (قوما لنسرح قوما)، والبعض يطلق عليه فن المولدين، ولا يراعى التقيد بقواعد اللغة العربية، ومثاله

لا زال سعدك حديث دائم وجدك سعيد
ولا برحت مهناً بكل صوم وعيد
في الدهر أنت الفريد وفي صفائك وحيد
والخلق سحر منق وأنت بيت القصيد

د- الدوييت: هو شعر مستعار من الفارسية، ويتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين (أبيت) عربية، وكل بيتين في القصيدة متفقان في الوزن والقافية، ويكونان وحدة مستقلة، ومثاله.

روحي لك يا زائر الليل فدا
يا مونس وحدتي إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا
لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

ثم يأتي بيتان آخران متفقان في الوزن والقافية ويكونان وحدة مستقلة.

هـ- للسلسلة: هو نظم ألفاظه غالباً معربة، وإذا نطق عامياً أمكن أن يتمشى مع وزن من الأوزان القديمة، ولكن قافيته متنوعة تنوع قافية البيت، ومثاله:

السكر بعينيك ما تحرك أو جال

إلا رماني من الغرام بأرجال

يا قامة غصن نشأ بروضة إحسان

أيان مفت نسمة الدلال به مال

و- الزجل: هو شعر عامي لا يتقيد بقواعد اللغة، خاصة الإعراب وصيغ المفردات، وقد نظم على أوزان الجور القديمة وأوزان أخرى مشتقة منها ومثاله:

السياسة تخرب الدنيا العمار

ما تلاقش منها غير بمن الدمار

يعني ذي شبهتها بلعب القمار

شوف ولا حظ حالة السياسة الكبار

لجل ما تصدق بدون ما أحلف يميني

ز- الموشح: سمي كذلك تشبيهاً له بالوشاح أو القلادة التي تنظم جانبها من اللؤلؤ والمرجان، وهو مكون من أفعال وأبيات (أو أساط وأغصان أو أفعال وخرجات). ويرجع أن الموشح نشأ في

الأندلس أو المشرق في أواخر القرن الثالث للهجرة، ومثاله:

من أطلع البدر في كمال غصصن اعتدال

بمهجتي شانين غريب

يجور حكماً ولا يجير

وما سوى أدمعي نصير

تفعل عيناه بالرجال فعل العوال

لله يوماً به نعمنا

راق أصيلاً فراق حسنا

عائته مازحاً فغنى

إياك بغرنك صرف مال

يا من بدا لي

٦- حركة التجديد في العصر الحديث التي ظهر فيها كثير من الأمور المحدثة منها الشعر الحر وشعر القافية وما يسمى بقصيدة النثر... الخ.

ولقد انقسم النقاد وعلماء العروض حول التجديد في الشعر إلى ثلاثة أقسام:

١- قسم يرى بأنه لا يجوز الخروج عن أوزان الشعر العربي ومن هؤلاء ابن عبد ربه الذي يقول في أرجوته.

فكل شيء لم تقل عليه

فإننا لم نلتفت إليه

ولا نقول مثل ما قد قالوا

لأنه من قولنا محال

وأنه لو جاز في الأبيات

خلافتها لجاز في اللغات

ومنهم أيضاً محمود مصطفى الذي يرى «أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن

حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حد لها، وإنما جنحوا إلى ذلك الأوزان لأن أذواقهم تربت على إلغائها واعتادت التأثير بها، وإن كان هناك بعض الشعراء في العصر العباسي قد تبزم بأوزان الشعر في من يحاول ما لا يستطيع هو عيب من لا يستكمل الوسائل ثم يريد الطغور إلى الغيايات» (عطية، ١٩٩٠: ٩-١٠).

٢- قسم يدعو إلى التجديد بشكل كبير حتى أن منهم من دعا إلى ترك الأوزان القديمة.

٣- قسم توسع بين الرأيين السابقين ومنهم الزمخشري في كتابه القسطاس المستقيم، وقد تحدث عن بناء الوزن المخترع الخارج

عن بحر شعر العرب فذكر أنه «يقدر عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، واحتج الزمخشري للمذهب الأول بأن حد الشعر:

«لفظ موزون مقفى يدل على معنى».

فهذه أربعة أشياء: اللفظ والمعنى واللوزن والقافية، فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم، فإن العربي يأتي به عربياً والجمعي يأتي به عجمياً.

فأما الثلاثة الأخرى: فالأمر فيها على التساوي بين الأمم قاطبة. ألا ترى أننا لو علمنا قصيدة على قافية لم يقف بها أحد من شعراء

العرب، ساغ ذلك مساعفاً لا مقال فيه. وكذلك لو اهتمنا معاني لم يسبقونا إليها، لم يكن بنا أس، بل يعد ذلك من جملة المزاياء، وذلك لأن الأمم عن آخرها متساوية إلى المعاني والقوافي

والافتتان بها لا اختصاص لها بأمة دون أمة. فكذاك الوزن يتساوى الناس في معرفته، والإحاطة به، فإن الشيتين إذا توازنا

وليس لأحدهما رجحان على الآخر فقد عادل هذا ذلك ككتفي الميزان» (الزمخشري، ١٩٦٩: ٥٦-٥٨).

ومنهم أيضاً السكاكي في مفتاح العلوم (١) وشوقي ضيف (٣) ومن أنصار القسم الأخير أيضاً إبراهيم أنيس الذي رأى أنه ممن

الممكن للمحدثين من شعرنا أن يجدوا ولكن بقدر وأناة ورفق حتى لا يفاجئوا قراءهم وسامعهم بما لم يألفوا، أو بما لا يمت

للقديم بأي صلة، وإنما يكون ذلك بالانقصار في نظمهم على ما شاع من أوزان وإمصال غيرها إممالاً تاماً. فإذا ابتكروا وزناً

حاولوا جهدهم أن ينظموه منه كثيراً، وأن يتعاونوا في كثرة النظم منه بحيث يصيح شائعاً مألوفاً، وتقرب نسبة شيوعه من تلك

الأوزان التي ألفها الناس وتعودوها، وليس من المعقول طبعاً أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة، بل لا بد من الاتحاد في معظم

الأوزان والتقارب في نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، حتى تألفها الأذان وتستريح إليها نفوس السامعين ولا نستطيع أن

ننصرون تلك العجول الجبارة التي أخرجت روائع الأخيلة والمعاني السامية عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار في موسيقى

الشعر أيضاً» (أنيس، ١٩٨١: ٢٠).

والحق أن الرأي الأخير هو الرأي الذي يراه الباحث والرأي الذي ذهب إليه الخليل بن أحمد كما رأى ذلك السكاكي وشوقي ضيف وأبو ديب في كتابه «في البنية الإيقاعية للشعر العربي». حيث قال: «لقد أشار الخليل إلى الطاقات الممكنة في نطاق نظامه إلى الاتجاهات التي يمكن للإيقاع الشعري أن يتخذها في الوقت نفسه الذي أشار فيه إلى التحقق الفعلي لبعض من الطاقات. تشهد بهذا إشارته إلى البحور التي سماها «المهمات» ولا بد وأنه أراد القول إن كل ما لا يتحصر ضمن التحقيقات التي أنجزت حتى عصره يجب ألا يعتبر خروجاً على أسس الإيقاع العربي، وعرفنا بعمل الخليل نوعياً تشعب بأنه آمن بالحرية، لأنه آمن بالقياس بتحقيق الطاقات الممكنة، ومن الأرجح أنه آمن بشرعية تحقيق الطاقات الكامنة فيما يتعلق بإيقاع الشعر كذلك» (أبو ديب، ١٩٨١: ٩٣-٩٥).

غير أن أبو ديب استخدم رأي الخليل في التجديد لإثبات محاولات التجديد الحديثة كالشعر الحر وإعطائها الشرعية لاستخدامها، وهو ما يتنافى مع فكر ورأي الخليل في التجديد.

نظرية الدوائر العروضية

يرى علماء العروض أن الخليل بن أحمد وضع الدوائر العروضية لتسهيل استخراج البحور الشعرية ومعرفة أوزانها. «فكرة الدوائر مبنية على نظرية التباديل والتوافيق في الرياضيات بمعنى أن ترتيب أجزاء الشيء الواحد يعطيه صورة معينة، ثم بإعادة هذا الترتيب تعطيه صورة أخرى، وإذا أعدنا الترتيب مرة ثالثة تولدت عندنا صورة ثالثة وهكذا دواليك، ومثال ذلك أننا لو فرضنا أن شيئاً يتكون من أجزاء هي أ، ب، ج، د فإنه يمكننا أن نحصل على أربع وعشرين صورة مختلفة لهذه الأجزاء وذلك بإعادة ترتيبها أو بالتبادل في الأوضاع بين أجزائها على النحو التالي:

| | | | |
|---------|---------|---------|---------|
| أ ب ج د | ب أ ج د | ج أ ب د | د أ ب ج |
| أ ب د ج | ب أ د ج | ج أ د ب | د أ ج ب |
| أ ج ب د | ب ج أ د | ج ب أ د | د ب أ ج |
| أ ج د ب | ب ج د أ | ج د أ ب | د ج أ ب |
| أ د ب ج | ب د أ ج | ج د ب أ | د ب ج أ |

وهذا ناتج من ضرب عدد الأجزاء \times العدد الذي يليه \times العدد الذي يليه وهكذا أي $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$ استغل الخليل بن أحمد بخلاف فكره هذه النظرية في التبدل بين أجزاء التفعيلة حتى ينتج صورة أخرى لها فرائى مثلاً أن مفاعلتين - وهي وحدة الوافر - تتكون من وتد مجموع (مفا) وفاصلة صفري (علتن) فلو عكس، أي بدل الوضع لننتج علقن مفا وهي تساوي مفاعلتين وهي وحدة الكامل» (أبيوت، ١٩٨٩: ٤٣-٤٤).

وقد استخدم الخليل هذه النظرية في حصر الكلمات العربية في

معجمه «العين» وهذه الطريقة تعرف بنظام التقليلات وهي أن يقلب الكلمة على الوجه الممكنة لها؛ فالمكلمة الثنائية لها وجهان والثلاثية لها ستة أوجه، والرباعية لها أربعة وعشرون وجهاً والخمسية لها مائة وعشرون وجهاً.

إن «نظرية الدوائر العروضية» التي يضعها الباحث في ثنيات هذا البحث تلخص في أن الخليل بن أحمد استخدم المنهج نفسه الذي اتبعه في حصر الكلمات العربية ليجسر تفعيلات الشعر وبالتالي تحديد أوزانها.

لقد أراد الخليل أن يستوعب جميع الكلمات العربية وأن يحصر إمكانات العربية من الكلمات على نحو لم يسبقه إليه أحد ويضمن له عدم تطرق النقص إليه أو إهمال أي كلمة، ذلك لأن بعض من سبقوه من علماء اللغة العربية كانوا يذهبون إلى البداية ليأخذوا الكلمات عن العرب الأقحاح ثم يسجلوها، وهذا العمل مجهد بالإضافة إلى إهمال كلمات أو محان كثيرة واحتمال الخطأ فيه وأرد.

ونتيجة لذلك ولما كان يتمتع به الخليل من نكاه شديد لجأ إلى استخدام نظرية التباديل والتوافيق الرياضية في طريقة إحصاء الكلمات العربية بعد أن حدد أبنية الكلام العربي من الثنائي إلى الخماسي، فقبل الكلمات على الأوجه الممكنة وحدها بعض العلماء بأنها تصل إلى اثني عشر مليون كلمة.

ولم يكتف الخليل بذلك بل حدد المستعمل منها والمهمل فكان عمله هذا مؤسساً على المنهج العلمي الحديث المتطور الذي يسعى دائماً إلى الوصول للإتقان.

منهج الخليل في العروض،

١٥٩-١٦٤) (١٩٨٣) (١٩٨٣) مناهج الخليل في علم العروض فيما يلي:

١- استقراؤه مختلف الظواهر الإيقاعية للشعر العربي وإحاطته بأبعادها المختلفة.

٢- استشهاده بالشعر الجاهلي والإسلامي والأموي أي اعتماد عصور الاستشهاد مثل علماء اللغة والنحو.

٣- اكتشاف طبيعة إيقاع الشعر العربي نتيجة استقراؤه ثم وصف هذا الإيقاع المكتشف الذي قاده إلى مرحلة بناء نظامه، وقد اتبع في هذه المرحلة مجموعة من الخطوات هي:

أ- وضع الوحدات الصوتية الوظيفية وهي السببان الخفيف والثقيل والوتران المجموع والمفروق والفاصلتان الصغرى والكبرى.

ب- وضع الوحدات الإيقاعية وهي التفعيلات الثماني واتباع في طريقة تكوينها الطريقة التي استعملها في حصر مواد معجمه «العين» وهي التقليل.

ج- وضع الأنساق الإيقاعية أو البحور الستة عشر وتكوينها من الأجزاء السابقة، وجعل لها نماذج في الدوائر.

د- جمع البحور الخمسة عشر في الدوائر الخمس، واعتبر محمد

العلمي أن وظيفتها هي الرّبط بين البحور بالاعتماد على مكوّناتها من الوحدات الإيقاعية التي تتكوّن بدورها من الحداث الصوتية الوظيفية.

غير صحيح في رأبي، وأرى أنه حدد إمكانات الشعر العربي في البداية ثم بحث عن نماذج لهذه الإمكانيات في الشعر العربي فوجد ستة عشر وزناً مستعملاً، وتفصيل ذلك ما يلي:

وقد لاحظ الخليل أن التفعيلات الصحيحة إما أن تكون خماسية أو سباعية والمستعمل منها ثمانى تفعيلات، وأن الثلاثية وبعض الرباعية ناتجة من الخماسية نتيجة نقص بها وأن بعض الرباعية وبعض الخماسية والسداسية ناتجة من السباعية نتيجة نقص بها وقد أطلق على هذا النقص مصطلحات كثيرة تحت مفهومي الزحاف والعلّة، كما لاحظ أن هناك زيادة بحرف ساكن أو بسبب خفيف على بعض التفعيلات فأطلق عليها علة ولكنها بزيادة وسمى كل نوع منها.

وعندما حدد التفعيلات الموجودة والمستعملة في الشعر قام بعملية التقليب مرة أخرى بين هذه التفعيلات فحصل على إمكانات اللغة من الأوزان الشعرية وأطلق عليها اسم «البحور الشعرية»، ووجد أن العرب استعملت ستة عشر وزناً من هذه الأوزان وأطلق عليها الأوزان المستعملة ووضعها في دوائر تسهل عملية استخراجها وتربط بين مكوناتها وتنتج عن الدوائر العرضية بعض البحور المهمة.

والبحور المهمة تعني أن العرب لم ينظموا عليها شعراً ولم يستعملوها، ولكنهم قد يستعملونها في يوم من الأيام وليس معنى المهمة أنها يجب أن تلتفى لأنها لم تستعمل. وقد قام الباحث أيضاً بعملية التقليب للتفعيلات الثماني (٣) لمعرفة إمكانات العربية من الأوزان فوجدتها (٥٤١٤) وزناً وهي كثيرة جداً، مع العلم أنها فقط من التفعيلات الثماني وأهملت بقية التفعيلات الأخرى بالإضافة إلى إهمال المجزوءات والصور الأخرى التي تنتج عن هذه البحور.

لقد حاول هذا البحث تحديد منهج الخليل بشكل مختصر جداً لأن منهج الخليل يحتاج إلى مبدل ولا يمكن لورقيات أن تستوعبه بالإضافة إلى تعدد الإمكانات الشعرية وعلى الشعراء وعلماء العروض دور تصفية وتنقية هذه الأوزان لأن هناك أوزاناً غير مستساغة وتنفّر منها الأذن، كما أن هناك تشابهاً بين بعض البحور في الأسباب والأوتاد واختلافاً في شكل التفعيلات فقط مثل وزن: فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن هو نفسه وزن مفاعيلن فعولن فعولن فاعيلن... الخ، وتأمل إن شاء الله تبارك وتعالى أن ننفض الغبار عن هذه الأوزان وأن نبينها وفق الذوق السليم قدر الإمكان.

ومما سبق يتضح للقارئ أن اللغة العربية غنية بالأوزان الشعرية، وأن التجديد في الوزن ممكن بشرط التقيد بضوابط اللغة والذوق والطبع السليم والوزن الموسيقي وبالتالي رفض محاولات التجديد السقيمة التي نراها كل يوم.

البحور المهمة

لقد شغلت قضية البحور المهمة بعض النقاد والعرضيين فمتهم من دافع عنها واعتبرها محاولة للتجديد ومنهم من اعتبرها نقصاً وعبثاً وخطأ وقع فيه الخليل وجانب المنهج العلمي.

والبحور المهمة ستة في الدوائر العرضية ولكن الباحث يرى أنها أكثر من ذلك كما ذكر سابقاً لأنه إذا أسقطنا الستة عشر بحراً من (٥٤١٤) بحراً يكون لدينا (٥٤٩٨) بحراً مهماً من الأبيات اللغوية، وقد نظم المولدون على بعضها مجموعة من الأبيات الشعرية وسموها بأسماء معينة، وقد عدها بعضهم صناعة عروضية وتكلفاً لا أساس له من الصحة.

البحور المهمة بين المؤيدين والمعارضين

١- المؤيدون:

أ- من القدماء:

١- الزمخشري. لقد ذكر سابقاً رأي الزمخشري في التجديد في الوزن والبناء على وزن مقترح وهو ما يمكن اعتباره إشارة إلى البحور المهمة. وقد وضع الزمخشري رأيه بقوله: «ثم إن من تعاطى التصنيف في العروض من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمن: أن يحصر الأوزان التي إذا بني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها، وإنما الفرض حصر الأوزان التي قالت عليها العرب أشعارها، وليس تجاوز مقولاتها بمظهور في القياس على ما ذكرت» (الزمخشري، ١٩٦٩: ٥٧).

٢- السكاكي: رأى السكاكي التجديد في أوزان البحور إن كان الطبع المستقيم يقبلها ودافع عن وجود بحور مهمة لم تدخل في حصر الخليل بأن هذا ليس قصوراً وقد وضع رأيه في كتابه مفتاح العلوم بقوله: (وما أهم السلف فيه إلا تتبع الأوزان التي عليها أشعار العرب، فلا يظن أحد بفضول عندهم في الباب من ضم زيادة على ما حصره ليست في كلام العرب فضلاً على الإمام الخليل بن أحمد، ذلك البحر الزاخر مخترع هذا النوع، وعلى الأئمة المنقرضين منه من العلماء المتقدمين به في ذلك رضوان الله عليهم أجمعين، ولا فمن أنبا لهم لم يكونوا يرون الزيادة على التي حصرها من حيث الوزن مستقيمة والزيادة عليها تنادي بأرفع صوت).

لقد وجدت مكان القول ذا سعة

فإن وجدت لساناً قاتلاً قل

لا للطبع المستقيم أن يزيد عليها شيئاً، ولا حاكم في هذه الصناعة إلا استقامة الطبع وتفاوت الطباع في شأنها معلوم، وهي العلم الأول المستغنى عن التعلّم، فأعرف وإياك إن نقل إليك وزن منسوب إلى العرب لا تراه في النحر أن تعد فوائده قصوراً في

المخترع قلعه تعدد إعماله لجهة من الجهات أو أي نقيصة في أن قوته شيء هو في زاوية من زوايا النقل لا زوايا النقل، على أنه إن عد قصورا كان العيب فيه لمقدمي عهده حيث لم يهيئوا لإمام مثله ما يتم له المطلوب من مجرد نقل الرواة ومجرد الاستظهار بذلك (٤) (السكاكي، ١٩٣٧: ٢٤٥)

ب- من المحدثين:

١- شوقي ضيف: رأي «أن الخليل اكتشف للشعراء أوزاناً جديد كثيرة لم يستخدمها أسلافهم وذلك أنه استضاء بفكرة التباديل والتوافيق الرياضية في وضع عروض الشعراء إذ جعل أوزانه تدور في خمس دوائر أو بعبارة أدق تدور أجزائها من الأسباب والأوتاد، فإذا هو يحصي الأوزان التي استخدمها العرب وأضعا لها ألقابها ويحصى أوزاناً أخرى مهمة لم يستخدموها في أشعارهم، كي ينفذ منها الشاعر العباسي إلى ما يريد من تجديد في أوزان الشعر وبحوره، وكان من أوائل من استغلوا صناعته تلميذه عبدالله بن هارون بن السמיד البصري» (ضيف، دت: ١٩٥٥)

٢- محمد الطمي: رأي أن الخليل جوز للشاعر أن يخرج على ما نظمت عليه العرب وأيضاً أنه لم يناقض حين جعل السماع عن العرب أصله، وأجاز للقول على ما لم تقل عليه (أي أجاز الخروج عليه)، لأنه في عروضه تقيّد بالمسموع عنها فوصفه وجده، ولم ينعقد ذلك بعد الانتهاء منه من إجازة الخروج عليه (الطمي، ١٩٨٢: ١١٧)

ورأي أيضاً أن الخليل سماها مهمة تشبيها لها بالمواد التي أظهرها التقليل في المعجم ووجدتها غير مستعملة في العربية فسماها لذلك مهمة (المرجع السابق: ١٣٣).

٣- المعارضون:

أ- من القدماء:

«ابن عبد ربه: رأي أنه لا يجوز الزيادة على ما استعمله العرب من الأوزان وانتقد الخليل في رأيه التجديد في الأوزان بالشروط التي نكربناها، وقد وضع ابن عبد ربه موقفه هذا في أرجوزته بقوله:

هذا الذي جربه العرب من كل ما قالت عليه العرب
فإننا لم نلتفت إليه لأنهم من قولنا محال
ولا نقول غير ما قد قالوا وإنه لو جاز في الأبيات
خلافتها لجاز في اللغات

وقد أجاز ذلك الخليل ولا أقول فيه ما يقول
لأنه ناقص في معناه والسيف قد ينبو وفيه ماه
إذ جعل القول القديم أصله ثم أجاز ذا وليس مثله
وقد يرز العالم التحجير والحرير قد يخونه التحجير
وليس للخليل من نظير في كل ما يأتي من الأمور
لكنه ليسيج وحده ما مثله من قبله ويعدده

(ابن عبد ربه، ١٩٨٨: ٣٦٢)

ب- من المحدثين:

١- حسني عبد الجليل يوسف: رأي أن هذه البحور المهمة بحور مصطنعة لا تتفق والأنساق اللغوية الفصحى أو البليغة وتبدو مجرد نظم مفتعل (يوسف، ١٩٨٩: ٧). ورأي أيضاً «أن هذه البحور المهمة لم تكن وليدة إبداع ناضج، وفطرة سليمة، ولهذا لم تمثل غير محاولة كتب عليها الإعمال ولكنها تبقى شاهداً على أن الشعر العربي يتوافق في مبناه مع اللغة الشعرية فهي قد وادت مع هذا الشعر، وفي أحضانه نشأت، ولهذا فإن أي خروج لا يتعامل مع المستويات العميقة لهذه اللغة يكتب عليه الفشل» (المرجع السابق: ٩).

ولا يوافق الباحث حسني في قوله بأنها بحور مصطنعة لا تتفق وقدرة الإنسان اللغوية الفصحى أو البليغة وتبدو مجرد نظم مفتعل فسا هي لا يمكن إسكانات أوزان اللغة العربية الكثيرة والغنية ويجب ألا ننقل حقيقة مهمة وهي أن الذي أوجدها هو الخليل بن أحمد نفسه عندما وضع الدوائر العروضية.

وأما رأي حسني في أنها لم تكن وليدة إبداع ناضج، وفطرة سليمة فهذا تعميم لا دليل عليه فمن أين لنا أن نعلم ذلك؟! وهل يستطيع حسني أن يقول: إن قائل الأبيات والشواهد عليها كانوا شعراء مبتدئين أو قليلي خبرة وتجربة وإبداع؟! لا أحد يستطيع أن يجزم بذلك فالشواهد التي وصلتنا كثير منها غير منسوب لأصحابها شاعر معروف، وتبدو عليها الفطاحل أو غير ذلك ولا نعلم إن كانوا في عصور الاستشهاد أو بعدها.

وأما أنها لم تمثل غير محاولة كتب عليها الإعمال فذلك راجع إلى النظرة التحجيرية لها واعتبارها خروجاً عن قواعد الشعر العربي فلا غرابة في أن أحداً لم ينظم عليها.

٢- إبراهيم أنيس: قال في كتابه (موسيقى الشعر): «والذي

أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض» وذلك لأننا نرى أمثلتها وشواهدا تتكرر هي بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية، وإلا فكيف نتصور أن تظل دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة، وبخبر وصف خلقه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها «المهمة» ويجب أن تظل مهمة في بحثنا فليتستحق الوقوف عندها كثيراً، ويجب أن ينظر إليها دائماً على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض حين أرادوا أن يضيفوا جديداً إلى ما قاله الخليل» (أنيس، ١٩٨١: ٢١٠).

ويؤخذ على إبراهيم أنه قد غاب عن باله أن هذه البحور المهمة

قد نتجت من الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد وعليه فإن واضع هذه البحور هو الخليل نفسه— كما ذكر سابقاً— وليس المولدون من أهل العروض، وأما تكرار الأمثلة فإنه راجع إلى عدم فهم هذه البحور فهما كاملاً، وقد نظم عليها بعض المولدين— إن كان هم من نظم عليها— واستشهد به العروضيون وما ذكره إبراهيم من أن هذه الشواهد غير منسوبة لشاعر معروف فهو مما لا يقدر فيها لأن هناك أبياتاً في كتب العروض وكتب النحو غير منسوبة لقائلها ويستشهد بها، وأما عن خلو دواوين الشعراء من قصيدة عليها فذلك راجع إلى كونها مهملة فكيف تكون مستعملة؟

٣- محمد ياسر شرق: رأى في كتابه (مستقبل الشعر) أن بحوث الفراهيدي انتهت إلى مجال ضيق نتيجة إضافة بحور مولدة في نظافة كالمستطيل والممدد والمتوافر والمعتد والمتردد، وآخر لا يصدر عنها (شرق، ١٩٨٢: ٥٣).

وهذا غير صحيح لأن الخليل وضع نظاماً مرناً واسعاً قائماً على المنهج العلمي الحديث وفيما بيناه سابقاً دليل على صحة ذلك.

٤- أحمد سليمان ياقوت: اعتبر أن الخليل وقع في أخطاء نتيجة استخدام فكرة التبادل والمتوافر في الدوائر العروضية، ومن هذه الأخطاء وجود بحور مهملة لم يقل عليها العرب شعراً وأن وجود هذه البحور يعتبر وضعاً لقواعد منفصلة عن الاستعمال. (ياقوت، ١٩٨٩: ٤٠، ٦٠).

والحق أن الخليل لم يقع في أخطاء كما أشار ياقوت لأنه كان يسير وفق منهج علمي دقيق مكن له التعرف على إمكانات اللغة من الأوزان، وإنما الخطأ ناشئ عن عدم إدراك عمل الخليل. ثم إن الدوائر العروضية هي إطار يحوي نماذج نظرية قد تساوي الواقع التطبيقي وقد تزيد عليه، وهذا شأن كثير من العلوم، ونظرة الخليل كانت كلية لا تقف عند حد الاستعمال فحسب بل تعدتها إلى التنظير العلمي، (١٩٨٣: ١٠٧، ١٢٧-١٣٣).

البحور الستة المهمة في الدوائر

لقد رأى الباحث أن ينفض الغبار عن هذه البحور، ويوضح تفاعلاتها وإمكاناتها، وقد حدد زحافات وعللاً لها مستنبطة من النسق العام الذي تجرى عليه البحور مع مراعاة الذوق والإيقاع الموسيقي لها قدر الإمكان علماً بأنه يمكن أن يكون لها زحافات وعلل أخرى غير التي استنبطت.

١- البحر المستطيل

بحر مهمل من بحور دائرة المختلف التي تحوي الطويل والمديد والبسيط، ووزنه: مقاعيلن فعولن مقاعيلن فعولن

مقاعيلن فعولن مقاعيلن فعولن

وهذا الوزن هو نفسه وزن الوسم

فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن فاعلاتن
الذي قيل بأنه خارج عن دوائر الخليل وهو كما ترى موجود فيها.
ومن شواهد:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور
أدير الصغد منه على مسك وعنبر
أطع عني لاملأ برى جسمي مده
فما قلبي جليداً على سمع الملام
أيسلو عنك قلب بشار الحب يصلى

وقد سددت نحوي من الألساظ نصلاً

ويمكن أن يستخدم هذا البحر مجزوءاً أي مقاعيلن فعولن مقاعيلن أو مشطوفاً مقاعيلن فعولن ويحكي لامرئ القيس أشعاراً بهذا الوزن منها:

ألا يا عين فابكي علي فدي لملكي
وتلافي لملالي بلا حرف وجه
تخطيت بسلاماً وضيعت قلاباً
وقد كنت قديماً أها عز ومجد
(السكاكي، ١٩٢٧: ١٦٩).

ويمكن أن تجعل من تام المستطيل أيضاً.

الزحافات التي تصيب هذا البحر:

١- القيس: فعولن ————— فعلن ، مقاعيلن ————— مقاعيلن

٢- الكف مقاعيلن ————— مقاعيلن

صور هذا البحر:

- ١- العروض صحيحة
فعولن
الضرب صحيح
- ٢- العروض صحيحة
فعولن
الضرب مقصور
- ٣- العروض صحيحة
فعولن
الضرب محذوف
- ٤- العروض مجزوءة مقبوضة الضرب مجزوء صحيح
مقاعيلن
مقاعيلن
- ٥- العروض مجزوءة مقبوضة الضرب مجزوء مقبوض
مقاعيلن
مقاعيلن
- ٦- العروض مجزوءة مقبوضة الضرب مجزوء محذوف
مقاعيلن
مقاعيلن
- ٧- العروض مشطوفة صحيحة
الضرب مشطوف صحيح
فعولن
فعولن

٢- البحر الممدد

هذا البحر من دائرة المختلف ووزنه:

فاعن فاعلاتن فاعن فاعلاتن فاعن فاعلاتن فاعن فاعلاتن

ومن شواهد:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال

كلما زدت قريباً زاد متي نفوراً

تتعامل مع البحر كوزن يتكون من تفعيلات ترتابط فيما بينها لتشكل إيقاعاً معيناً لا كوحداث منفصلة.

أنواع الزخافات ،

١- تمكين الكاف المتحركة فيه ملحوظة : دخول الضمن في هذا البحر غير مستساغ إيقاعاً. صورته :

١- العروض (فاعلاتك) ولها ضربان:

أ- فاعلن ب- فاعلات

٢- العروض (فاعلن) ولها ضربان.

أ- فاعلن ب- فاعلات

٤- بحر المتشدد

وهو من بحور دائرة المشتبه ووزنه فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن ولا يمكن أن يستعمل مجزوءاً لأنه سيكون مجزوء المرمل. من شواهد:

١- ما سلمى في البرايا من مشبه لا ولا الدير المنير المستكمل

٢- كن لأخلاق التصابي مستمرناً

ولأحوال الشباب مستحلياً

وهو ذو نغم جميل.

أنواع الزخاف فيه:

١- الضمن

٢- الكف

صورته.

١- العروض صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان:

أ- صحيح (مستفع لن)

ب- مخبون مقصور: (متفع ل) = (فاعلن)

«قال الصفاقسي: وزعم الزجاج أن سبب اطراحه ما يلزم عليه لو تم من وقوع مستفع لن المفروقة الود في العروض وهو مجتنب عندهم لأنها عمدة والأسباب مع الود المفروق ضعيفة» (الداميني، ١٩٠٣: ١٩-٢٠)

وهذا كلام غير مقبول ويكفي للرد عليه ورود مجزوء للخفيف

في الشعر العربي وهو

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن)

٥- بحر المنسرد

وهو أيضاً من دائرة المشتبه ووزنه:

مفاعيلن مفاعيلن فاعلن لائن مفاعيلن مفاعيلن فاعلن لائن

ولا يستعمل مجزوءاً.

ومن شواهد.

١- على العقل عول في كل شأن

ودان كل من شئت أن تداني

٢- لقد ناديت أقواماً حين جابوا

وما بالسمع من وقر لو أجابوا

قد شجاني حبيب واعتراضي اندكار

ليته إذ شجاني ما شجته الديار

ومنه قول أبي العتاهية .

عتب ما للخيالي خبريني ومالي

عتب مالي أراه صامتا مذ ليالي

وبذلك يطل قوله أنا أكبر من العروض لأن الناظر يرى أن أبياته

جرت على وزن من أوزان الشعر العربي ولم تخرج عنه (٥).

ويمكن أن يستخدم هذا الوزن مجزوءاً أو مشطوفاً وهو ذو نغم

جميل كما أن السنترية لا تغلب عليه كما قال يوسف

(١٩٨٩: ٨).

زخافته .

١- الضمن : فاعلن ؟ فعلن ، فاعلاتن ؟ فاعلاتن

٢- الكف : فاعلاتن ؟ فاعلات

صورته .

١- العروض صحيحة (فاعلاتن) ولها ثلاثة أضرب :

أ- صحيح : فاعلاتن

ب- مقصور : فاعلات

ج- محذوف : فاعلن

٢- العروض مجزوءة صحيحة (فاعلن) ولها ضربان :

أ- صحيح : فاعلن

ب- مقطوع : فاعلن

٢- بحر المتوفر أو المتوافر

وهو من دائرة المؤتلف التي تضم الوافر والكامل، ووزنه .

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

غير أن تفعيلتي العروض والضرب لا تأتبان فاعلاتك وإنما

فاعلاً أو فاعلن ولذلك جعل بعضهم وزنه فاعلن متفاعلن

متفاعلن في الشطرين، وقد قال الصفاقسي في سبب إهماله أنه

ما يلزم عليه من المحذور، وهو إما لزوم الوقف على المتحرك إن

ترك الحرف الأخير على حاله من المتحرك أو عدم تماثل أجزاء

البيت إن سكن لأنه من دائرة المؤتلف وهي مبنية على تماثل

الأجزاء (السامي، ١٩٩٣: ٩٧).

ويرى الشريف أن السبب في إهمال فاعلاتك أن السبب الثقيل لا

يفارق الخفيف فهما معا كالصوت الواحد ولذلك يسميها

العروضيون فاصلة فلولا أن مجموعها عندهم شيء واحد أو

كالشيء الواحد لما وضعوا لهما معا اسماً، وهذا غير متحقق في

فاعلاتك (الداميني، ١٩٠٣: ١٠-١٧).

ومن شواهد:

١- ما رأيت من الجاذب بالجزيرة

إذ رمين بأسهم جرحت فؤادي

٢- ما وقوف بالركائب في الطلل

ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

ويرى الباحث أن يسمى هذا البحر المتصارع لتسارع الحركة فيه

بدلاً من المتوافر، وما ذكره الشريف لا يتفق معه لأنه

زحافات: ١- القبض ٢- الكف
صوره.

العروض صحيحة والضرب صحيح

فاع لاتن فاع لاتن

«قال الصفاقسي: وعلل الزجاج أطراحه بما تقدم (٦)»
(الدمامي، ١٩٠٣: ٢٠)

وهو كلام غير مقبول - أيضاً - ويكتفي للرد عليه ورود مجزوء المضارع

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

مع العلم أن بحر المضارع لا يستعمل إلا مجزوءاً.

٦- بحر المضرور

وهو أيضاً من دائرة المشتبه وورثه.

فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن

ويمكن أن يستعمل مجزوءاً

ومن شواهد:

١- من مجبري من الأشجان والكرب

من مزيلي من الأبعاد بالقرب

٢- ما على مستهام ربع بالصد

فاشكتي ثم أبكاني من الوجد

قال الدمامي عن هذا البحر: «ولا علة لأطراحه لا تعاماه ولا مجزوءاً إلا عدم السماع» (الدمامي، ١٩٠٣: ٢٠).

أنواع زحافات: ١- القبض ٢- الكف

صوره.

١- العروض صحيحة (مفاعيلن) ولها ضربان:

أ- صحيح (مفاعيلن)

ب- مقبوض (مفاعيلن)

٢- العروض مقبوضة (مفاعيلن) ولها ضربان

أ- صحيح (مفاعيلن)

ب- مقبوض (مفاعيلن)

٣- العروض مجزوءة صحيحة ولها ضربان:

أ- مجزوء صحيح (مفاعيلن)

ب- مجزوء مقبوض (مفاعيلن)

٤- العروض مجزوءة مقبوضة ولها ضربان:

أ- مجزوء صحيح (مفاعيلن)

ب- مجزوء مقبوض (مفاعيلن)

مما سبق تتضح لنا عبقريته الخليل بن أحمد في علم العروض كما رأيناها في وضع أول معجم في اللغة. ولقد حاول الباحث قدر

جهده إبراز صور البحور المهملة (٧) وهناك بلا شك صور وبحور أخرى لم يذكرها، ولذلك فإنه يدعو الشعراء إلى التنظيم عليها حتى

تكون مستعملة وتضاف إلى البحور الستة عشر.

إن نظرية الدوائر العروضية تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن

الخليل بن أحمد الفراهيدي هو مكتشف بحر المتدارك ومكتشف أي بحر وضع بعده.

المصادر والمراجع

- ١- ابن جني، ربه (١٩٨١) العقد الفريد، ج ٤، شرح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الأندلس بيروت
- ٢- أبو زيد، كمال (١٩٨١)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط ٢، دار العلم للملايين بيروت
- ٣- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط ٩، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة
- ٤- الدمامي، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الغموسي، (١٩٠٣) العروض الفاهرة الفاهرة على جهايا الرامة، ط ١، المطبعة الخيرية مصر
- ٥- الخمطري، أبو القاسم محمود بن عمر الفوارزمي (١٩٦٩) القسطاس المستقيم في علم العروض، تعلقق -، بهجة باقر الحسيني، مكتبة الأندلس بغداد
- ٦- السالمي، الإمام نور الدين (١٩٩٢) المنهل الصافي على فائق العروض والقوافي، ط ٢، وزارة التراث القومي والثقافة سلطنة عمان
- ٧- السكاكي، أبو يعقوب (١٩٣٧) مفتاح العلوم، ط ١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر
- ٨- شرف، محمد ياسر (١٩٨٢) مستقبل الشعر، دار الوحدة
- ٩- ضيف شرفي (د) العصر العباسي الأول، ط ٩، دار المعارف القاهرة
- ١٠- عطية، عبد الهادي عبدالله (١٩٩٠) ملاحم التجديد في موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية
- ١١- للعلمي، محمد (١٩٨٢) العروض واللغة دراسة في التأسيس والاستشراف، ط ١، دار الثقافة الدار البيضاء
- ١٢- كشة، أحمد (١٩٨٨) محاولات التجديد في الإيقاع الشعري، ط ١، مطبعة المدينة القاهرة
- ١٣- كشة، أحمد (١٩٩٥) أفرحاف وقلة رؤية في التجديد والأصوات والإيقاع مكتبة النهضة المصرية القاهرة
- ١٤- مناع، هاشم صالح (١٩٨٩) الشافي في العروض والقوافي، ط ٢، دار الفكر العربي ودار الرسام بيروت
- ١٥- باقر، أحمد سليمان (١٩٨٩) عروض الخليل ما لها وما عليها، ط ١، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية
- ١٦- يوسف، حسني عبد الجليل (١٩٨٩) موسيقى الشعر العربي، ط ٢، ظواهر التجديد الهيئة المصرية العامة للكتاب جمهورية مصر العربية

الهوامش

- ١- السكاكي، ١٩٣٧: ٢٦٧-٢٦٨
- ٢- العصر العباسي الأول ١٩٢-١٩٧
- ٣- استخدم الباحثة ثمانى تفاعلات مع ألفها عشر باعتبار (مستقلن) و (فاع لاتن) لأن الذي يحكم وجود هاتين التفاعلتين هو موقعهما في الوزن وعملياً إنشاء الشعر وذلك لأنه لا يتصور وجود (مستقلن) ذات الوند المصنوع بدل (مستقلن) ذات الوند المقروق في بحر مستقلن أي لا يتصور وجود (فاعلاتن مستقلن فاعلاتن) لأن الإشهاد قد جعل مستقلن مفروقة الوند أي (مستقلن) وكذلك الحال مع بقية التفاعلات فلا تأتي (فاعلاتن) ثارة في وزن وتأتي (فاع لاتن) بدلا منها في الوزن نفسه
- ٤- انظر أيضاً ص ص ٢٦٧-٢٦٨
- ٥- وقد يقال إن العروض استقرت لظواهر الشعر وتسجيل وصيغ لها في قواعد وذلك فإن الشعر أسبق في الظهور من العروض فاشعار في هذه الحالة أكبر من العروض، وهذا صحيح إذا أخذنا على هذا النحو، ولكننا إذا علمنا أن الخليل قد وضع نظاما يوحى جميع الإسكانات اللازمة للشاعر ينظم عليها فإن العروض يصبح أكبر من الشاعر وليس العكس وهذا يتضح أن ما ذهب إليه أبو الغضاهي غير صحيح
- ٦- أي العجبة نفسها في إهمال بحر المتكند
- ٧- رب قائل يقول إن الخليل وضع صور البحور من خلال الشعر العربي وأنت وصعته من نفسه ولم تأت عليها بظواهره وأقول إنها بحور مهمة أي لم ينظم عليها أحد مكيف يكرم أن تأت عليها وذكرتها وأقول لكي ينظم عليها وتكون مستعملة وهي مستعمدة من صور البحور الأخرى مع توافقها مع الذوق الذي ارتأه الباحث وقد يأتي من يزيدها عليها أو يرفضها بسبب أو لآخر

مجتمع الحريم

التمثيل السردى لعالم المرأة عند فاطمة المرينسي

عبدالله ابراهيم *

لم تكف فاطمة المرينسي عن العمل المضني والمتواصل الذي تمثله الكيفية التي قام بها الخطاب في تمثيل عالم المرأة الإسلامية أولاً ، والعربية ثانياً ، والمغربية أخيراً ، والواقع فإن عملها يتوزع بين بحث استقصائي منهجي محكم خاص بصورة المرأة في التاريخ، وفي هذا تظهر مهارة في استخلاص عناصر موضوعها، وتعبير تمثيلي ذاتي عن صورتها كأنثى في مجتمع تقليدي، ويشتبك كل من البحث والتمثيل معا بهدف تعويم صورة مختبئة في ثنايا التاريخ من جهة والواقع من جهة أخرى. ففي كتابها (الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية) (١) تطوّر «فاطمة المرينسي» حفرياتهما في الجانب المغيب من وعي الثقافة العربية ، وهو المرأة بوصفها كائناتاً وفاعلاً اجتماعياً . إنها تفتح كوة إلى العالم الذي جرى تناسيه ، وطُمر في طيات معقّدة من الاحتيال على الذات ، طيات متكسرة تعفّنت في زواياها المرأة بسبب العتمة الدائمة ، حيث لا حضور للزمن ، وسعي متقصّد للنسيان الذي يأخذ شكل الاختزال والاستبعاد .

* ناقد وأكاديمي من العراق

ومصطنع يقوم ذهنياً على الاستباحة والاعتصاب والأنانية.

المرأة التي تعنى بها المرنيسي هي المرأة في المجتمعات التقليدية، تلك المجتمعات المحكومة بنسق متماثل من القيم شبه الثابتة (أو الثابتة) والتي تستند في تصوراتها عن نفسها وعن غيرها إلى مرجعيات عقائدية أو عرقية ضيقة، والتي تتحكم بها روابط عشائرية أو مذهبية، والتي لم تغلق في صوغ تصورات كلية عن حاضرها، فلجأت إلى الماضي في نوع من الانكفاء الذي تفسره باعتباره تمسكاً بالأصالة، وهي المجتمعات الأبوية التي يتصاعد فيها دور الأب الرمزي من الأسرة، وينتهي بالأمة، والتي لم تتحقق فيها الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات. والتي تعتصم بهوية ثقافية ثابتة، وتخشى التغيير في بنيتها الاجتماعية، وتعتبره مهدداً لقيمها الخاصة. وتفسر كل تحديث باعتباره تهديداً، وتعيش باستمرار تحت طائلة التأثيم، فهي مضروبة في صميمها بفكرة الإثم الحاضرة في أقوالها وأفعالها، فكل فعل، لكي يكتب شرعيته ينبغي عليه أن يتطابق مع تقليد ما أو نص.

صار البحث عن المطابقة أهم من البحث عن الأفكار. هذه هي مجتمعات التردد والحيرة والثبات التي تحول فيها المرأة إلى حرياء متقلبة، تحجب وتكشف، تستبعد وتستحضر في آن واحد؛ فخلف كل حجاب، ثمة جسد يفجره العنفوان، وصورة المرأة معقدة في هذه المجتمعات، إنها رماذ يوارى جمرًا، مرة يريد لها الرجل رماذاً، ومرة جمرًا، يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة، العلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستحل، ففي الوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الإزدواجية، تستجيب المرأة للضغوط المتقاطعة التي تفرضها تقاليد شبه مغلقة صار هاجس بعضها مجدداً أحد أكثر التحديات الثقافية حضوراً في عصرنا، وتطلعات تحررية مستعارة أنجزتها مجتمعات أخرى.

من الطبيعي أن تتلاعب هذه الأمواج والتيارات بالبنية الذهنية للمرأة، وتجعلها ترى ذاتها منعكسة في مرآيا متعددة^٥ والحق فإن الجسد الأنثوي هو المرأة التي تنطبع

وكانت في كتاب (الحريم السياسي: الذبي والنساء) (٢) قد عوّمت حالة الرسول صلى الله عليه وسلم قبل هيمنة التصور الإقطاعي للإسلام، حالته العمومية كفرد يتواصل مع أسرته في منأى عن الضخ الأبولوجي الذي ولده الإسلام المتأخر، حيث لم يكن ثمة انفصال بين الفرد وعالمه، ومن هذا المنظور تنعطف «قائمة المرنيسي» إلى عالم النساء في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، بعداً عن التجريد اللاهوتي الذي قام وتصلب فيما بعد، وترتل في البحث عن دور المرأة في التاريخ العربي والإسلامي في كتابها (سلطانان منسيات) (٣) وأخيراً تقدم قراءة لصور الحريم في الثقافات، وتقدم تحذيراً لا ليس فيه (هل أنتم محصنون ضد الحريم؟) (٤) وهذا عنوان كتابها الجديد، لا يخفي التهكم الذي يترشح عن عنوان، ولكن ذلك في الحقيقة يحيل إلى عالم صار دور المرأة فيه يتصاعد بوتيرة واضحة.

في كتبها المذكورة، تفتح المرنيسي على أفق أكثر سعة، إنها توشّر إلى الفكرة الحاضرة الملتبسة عن كيفية الاندماج الطبيعي في عالم يقوم بتحديث نفسه، وتراه منشطاً بين غرب يسعى لتحويل التحديث إلى عمل مستحيل، من خلال تمزيق الأنساق التي لا بد لكل تحديث أن ينتظم فيها، ومجتمع ذكوري يتعمد إقصاء نصف كهورة فاضحة، قاصرة، ومبتورة، ومطورة، ولكنه مثير للشبق، وهو قطاع النساء، وعلى هذا فكل من الغرب والذكورية العربية يتبادلان المصالح، ويقهuran المرأة. وسلسلة الانهيارات المعاصرة في سلم القيم، يراد بها، الصليولة دون تقبل المرأة كأخر. وفي نهاية المطاف تدفع المرأة إلى الحاشية ليجري تهميشها ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة المهملة. كذات يأخذ وجودها معنى واحداً هو: الجسد مادة اللذة وموضوعها. إنها جسد يمكن أن يقلب على كل جوانبه، يفحص باستيهام ذهني، وتردج تفاصيله في سياق الشبق اللغوي، ويعد إنتاجه كمادة دعائية من أجل استتارة رجولة خاملة، تعاني الإخفاق والانكسار في عالمها، فتبالغ في الادعاء الذكوري، وبازاء هذا الاختلال، وتلك المصادرة. لا يحصل توافق طبيعي بين الأجساد، لأنه توافق هش

عليها كل هذه المؤثرات. فيظهر جسداً متخفراً يدعى العفة والطهارة والنقاء حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة بوصفه سراً مخبئاً يحتاج للظهور والكشف، والإعلان عن نفسه. وهذه التقلبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به، يمزق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له، فهو جسد مُذل ومهان، لكنه مبرمج اجتماعياً ليظهر على أنه معزز ومكرم.

لم تغب هذه الترابطات المحكمة بين جسد يحترس خوفاً ورغبة في مجتمعات تقليدية عن اهتمام فاطمة المرنيسي، كانت هذه الترابطات في الواقع موضوعها الأكثر أهمية منذ البداية، وفي ضوء ذلك، يمكن فهم الحاجة للانتقال بالبحث عن منهجيته الوثائقية الصارمة إلى منهجيته التمثيلية الموحية، من تحليل الأنساق الثقافية إلى تمثيلها، فكان كتابها (نساء على أجنحة الحلم) (٥) هو الوثيقة التخليقية التي تستكشف بها عالم الحريم في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب، العالم المنسي والمنحسب خلف بوابة ضخمة يحرسها رجل صارم. يُعرض ذلك العالم من خلال رؤية طفلة في السابعة من عمرها، يصرح الكتاب مرة واحدة باسمها «فاطمة». وكل نص يريد إنتاج سيرة ذاتية تخيلية مستعادة يتداخل فيها مستويات الحقيقة بمستويات التخيل، فانه بقدرته البارة على الاختلاق، يوهم تماماً بالحقيقة.

يُدعم النص بهوامش توثيقية، ويحرص على إنزال الأحداث في إطار تاريخي محدّد، وتترافق تلك الأحداث مع نهضة المغرب الحديث، وتهمين وقائع الحرب العالمية الثانية على أجواء الكتاب من خلال الوجود الفرنسي والإنساني والأمريكي، ولكن كل ذلك يأتي بوصفه خلفية لإعطاء معنى لمضمون النص، فالرسالة التي تنبثق من خضم النص تريد كشف النسق الثقافي السائد في عالم الحريم، ثم بداية انهيار ذلك النسق بسبب المؤثرات الثقافية الخارجية. ولكيلا يقع المتلقي في وهم الوثائقية

التي يوهم بها الكتاب، تسارع «فاطمة المرنيسي» إلى الإعلان عن الصفة التخيلية لكتابها «هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية، وإنما أحداث متخيلة على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة» (٦) ويبدو لنا أن هذا التوضيح يزيد الأمور التباساً أكثر مما يجلّوها، لأن النص يتخطى التيسيط الذي تؤكد تلك الفقرة.

في الواقع إن كتاب «نساء على أجنحة الحلم» يمثل إحدى أكثر الرؤى عمقا وتشريحا للعالم المغلق الذي تعيش فيه المرأة العربية، قصدت بالعالم المغلق ذلك الكيان المقصي والمهش الذي دارت حوله نصوص أدبية رغبوية شغلت بإثارة الشهوات الجبسية، لكنها أخفقت في تمثيل التراث الثقافي فيه، ولم تجرؤ على الدخول في تفاصيله النفسية، وفي كشف نمط العلاقات السائدة فيه، وفي تأخير العلاقة المتكسرة بينه وبين العالم الخارجي الذي يحتل الرجل المركز الأساسي فيه.

لا يمكن لكتاب توثيقي أن يؤدي هذه المهمة، فعالم الحريم مجاز رمزي كثيف لا يعبر عنه بلغة وصفية، كونه قد غادر بفعل الزمن حقيقته الموضوعية، وأصبح موضوعاً مشبعاً بتقاطع الرؤى الأيديولوجية المتنازعة التي تصدر عن منظورين ثقافيين متعارضين، أحدهما مشغول بالحفاظ على الهوية الثقافية بمعناها التقليدي، والنظر إلى المرأة كقطيع من الحريم، والآخر مفهوم بفكرة تدعي التغيير، بتأثير من استعارة نماذج أخرى دون النظر في اختلاف السياقات الثقافية. الأول يريد إعادة صياغة ذلك العالم بما يطابق التهميش الثابت لدور المرأة، والثاني يسعى إلى إلغائه هذا المفهوم من أساسه. والمشكلة تتفجر بعد كل هذا، فالتيار الأول يريد تكيف دور المرأة بما يوافق تعليمات «الماضي» والثاني يريد إعادة دمج المرأة في الوسط الاجتماعي استجابة لتعليمات «الأخر». وبالنسبة للتيارين فالمقصود بذلك مراعاة أنساق تفرض حضورها بالتعلم والمعايشة والإدعاء المزدوج لكل من الحفاظ على التقاليد والاندرج بعالم التحديث. وكل هذه الرؤى والمواقف تتقاطع في

التقلبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به، يمزق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له،

وعى الطفلة الصغيرة «فاطمة».

والحق فإن النص يفجر مشكلات أعمق، فالطفلة التي تحبو في عالم الحريم منقسمة على ذاتها بين الاستجابة لرغبات الأم الحاملة بأن تكون ابنتها متفكة من قيود الحريم، ومتخفية لأسواره وبين الامتثال لروادع «للإطام» التي تتعهد دروس التربية الدينية، وتزعم في قلب الطفلة فكرة مؤدأها: إن كل خرق لسياج الحريم إنما هو خرق لسياج الدين. لكن النص يثير إلى ذلك مشكلة إجرائية: فمن الواضح أن «فاطمة المرنيسي» تسقط وعيها اللاحق بوصفها إحدى العاملات في مجال قضايا المرأة على طفولتها المبكرة، لتجعل من تلك الطفولة مجالا لمناقشة هذا الموضوع البالغ الأهمية، وهي تصرّح في الكتاب بأن تلك الطفولة مختلفة عما ارتسم في صفحاته «لو حاولت أن أحكي لكم طفولتي لما استطعت إتمام الفسرتين الأوليين لأن طفولتي كانت مملّة إلى حد كبير» (V).

ولا يمكن تخلي كل هذا إلا إذا تحررت القراءة النقدية من شرط المطابقة بين «فاطمة المرنيسي» و«فاطمة» الشخصية الرئيسية في الكتاب، وهو تحرر يهدف إلى مطابقة من نوع آخر، ففاطمة الصغيرة طفلة الحريم إنما هي قناع لفاطمة المرنيسي التي تنوء بوعي ناقد يشرح الإكراهات التي شوهدت وضعيّة المرأة في الثقافة العربية - الإسلامية قديما وحديثا.

ومن الواضح أن الكتاب قد ركّب قصدا لكي يلامس التشكّل الداخلي لعالم الحريم، والخصي الأزمّة الداخلية فيه بسبب المتغيّرات العصرية. ولينتهي عند الجوابة المشرعة للتحديث. لكنه لا يهمل بأي معنى من المعاني عوامل الجذب الكامنة في ذلك العالم، تلك العوامل التي تسوغ شرعا، وعبر منطق صارم لكنه مغلق، التمسك بعالم الحريم، أو في الأقل بأشكال من العلاقة لا تتقاطع معه. وكل هذه الأفكار تترسّح عن الكتاب وتنهض كخلفية للجدل الموجود فيه.

يطرح الكتاب قضية الحريم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين: دائرة مدينة فاس كبطورة رمزية للأحداث المتخيلة ومن ورائها تبتق المغرب في صراعه

ضد الفرنسيين والأسبان في الأربعينيات من القرن العشرين، وكيف أن الرجال كمجتمع وتقاليد وثقافة وذاكرة يتخوّن وجود الأغراب ويشغلون بالحفاظ على (الغريبات) فيبدو الرجل - بدلالته الرمزية - خائفا من نصفه الآخر أكثر من خوفه من الغريب الذي يحتل البلاد، ويقسم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي.

الرجل مشغول بحجز النساء في (البيت الكبير) ولكنه لا يظهر تمللا من وجود الأجنبية. حتى أن المرأة «طامو» هي وحدها التي تخفق حاجز الخوف، وتكاد تغيب صورة الرجل في الصراع ضد الأجانب. ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين نمطين من القيم: القيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالا، ومعها فئة متنفذة من النساء، مثل: «للإطام» و«لللمهاني» و«لللماراضية» وهن الجيل الأكبر، جيل الجدات. وقيم مستحدثة غزت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية، وبفعل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة، وهي تريد تخليص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كمحضر فاعل، ويناصر هذه القيم كل من: الأم والخالة «شامة». وتتقاطع هذه التيارات المتعارضة في شخص الطفلة الصغيرة، ابنة السابعة «فاطمة». وهكذا يتكشف نظام مقاربات من القيم، لكنه متصارع يفضح المآزق الثقافي الذي تتخبط فيه مجتمعاتنا، فالأجنبي والنساء الأحدث سنّا يقفون باطّراد مع حرية المرأة، والرجال والعجائز من النساء يرفضون ذلك. فأين تقف فاطمة وهي تفرق من ثقافتين ونمطين متنافسين من القيم الاجتماعية؟ ويعبارة أخرى ما موقف جيل فاطمة المرنيسي من النساء، وهن ينشطرن بين عوالم ثقافية متضادة؟ وكيف يمكن هضم هذه المتناقضات؟ وكيف للمرأة أن تتخطى أسوار الحريم تجاه العالم الرحب؟ هذه أسئلة شائكة ومعقدة وصعبة يرفع درجة أهميتها كتاب (نساء على أجنحة الحلم) ويسمى إلى دمج المتلقي في العالم التخيلي المشيع بها.

تبدو الحرية لنساء أسرهن مفهوم الحريم ضربا من

الأحلام المستحيلة، ولهذا يلجأ إلى محاكاة أولئك الذين يتمتعون بها. تقوم بهذا الدور «شامة» إذ تعيد عبر التمثيل والحكي عالم الحرية الخارجي داخل أسوار بيت الحريم، ومصادرها الكتب الخرافية والسحرية والإذاعة التي يسرّق إليها السمع سرا حينما يخلو البيت من الرجال، وتفلح النسوة في اقتحام غرفة الذكور حيث يقبع الراديو الكبير القديم، الذي يخترق صوته هذا الجدار الصلب لعالم الحريم.

لثمة عرض مسرحي أو حكايات شبه يومي تتعده «شامة» أمام الحريم اللواتي ينزلن بسهولة بالغة إلى التماهي مع الأحداث والشخصيات التي تقوم: «شامة» بعرضها تمثيلا أو بروايتها. الحكاية الأثيرة مسئلة من (ألف ليلة وليلة) إنها حكاية الجارية «بدور» والبحث المثير عن الحبب الغائب. ما أشد وقع حكايات الحب والمغامرة على نفس حبسية الأسوار! ولكن الكتاب يعنى أكثر بنموذج من نوع آخر يؤدي دورا لا يختلف في مفزاه، لكنه يختلف في تفاصيله. إنه نموذج الفنانة «اسمهان» الطالعة لتوها آنذاك في سماء الفن. يقع تناوب بين التمثيل والسرد في أسلوب محاكاة العالم الخارجي سواء أكان واقعيا أم متخيلا.

تُحرم «شامة» بتخصّص دور «اسمهان» فتوقد شرارة الأحلام في أفئدة الحريم، كانت تماكي تنهاتها الحبسية التي تحمل النساء على أجنحة الأحلام إلى فرسان غائبين إلى الأبد. كانت «اسمهان» قد غزت قلوب الحريم على النقيض من «أم كلثوم» المتجهمّة التي تترفع عن فضح الضعف الإنساني، وتخطّط بسهولة تحسد عليها الرقة الأنثوية. وفي مجال المقارنة يكون تأثير «اسمهان» أشدّ وقعا في نفوس الجيل الثاني والثالث من الحريم. إلى ذلك فإن «شامة» تعرض لأفكار: عائشة التيمورية، وزيّنب فوز، وهدي شعراوي، ورائدات المطالبة بحرية المرأة. وعلى الرغم من تحذيرات «للإلطام» من أن حالة من التهنّك والانفراط قد اجتاحت عالم الحريم، فإن النساء من الأجيال الطالعة لتوها يستغرقن في حالة عميقة من التماهي مع ما يعتبرن رموز الحرية، سواء أجاّعت من الحكايات الخرافية أم من الأوساط الفنية أم من النساء

المطالبات بحرية المرأة، وكلما جرد النموذج من أبعاده الواقعية كان يلهب خيال الحريم. تحتاج ذهنية الحريم إلى نوع خاص من الاستشارة. كانت اسمهان «هي النموذج الذي اخترق عالم الحريم. ويحسن أن نتوقف عليه لما يتضمنه من دلالة عميقة.

كان صوت «اسمهان» الذي يصل عبر الأثير إلى الحريم خلصة، يفعل فعله في تأجيح الرغبات الخفية، فتعلن عن نفسها في جو احتفالي راقص حول نافورة الدار، كانت أغنية (أهوى.. أنا أهوى) تثور رعدة في الأجساد ورغبة في النفوس، فكان «الطرب يبلغ مداه، كانت كل منهن تتخلص من خفيها وترمي بهما، ويرقصن حافيات حول النافورة، الواحدة تلو الأخرى، وهي ترفع قطانها بيد وتضمّ إلى صدرها باليد الأخرى حبيبا متخيلا» (أ).

ويلزم أن نتتبع النص من خلال منظور «فاطمة» ليوضح لنا الأثر الذي لا يمحى في نفس الصغيرة، وهي تقارن وتشرح في الوقت نفسه الخوازيق بين «أم كلثوم» و«اسمهان» والانطباعات التي تتشكّل في وعيها آنذاك «ياله من فرق بين أم كلثوم الفتاة الصغيرة ذات الصوت الذهبي القادمة من إحدى القرى المجهولة في مصر التي حققت النجاح بفضل الانضباط والعمل الدؤوب، وبين اسمهان الأرستقراطية التي لم تبذل جهدا لنيل الشهرة! كانت أم كلثوم تتوافر في هدف في الحياة، وتعرف ما تريد وما تسعى إليه، في حين كانت اسمهان تهز قلوبنا بضعفها الهادي، أما أم كلثوم (كما رأيناها في أفلام سينما بوجولد) قوية وسيمية تردي دائما فساتين طويلة واسعة تخفي صدرها الممتلئ... كانت اسمهان عكسها تماما، مخلوقة نحيفة ذات صدر نافر، مظهرها يوحي بأنها ضائعة غارقة وسط الضباب، متجذرة في الأحلام أكثر من ارتباطها بواقع يتجاهلها، كانت بالغة الأناقة في قصصاتها الغريبة المفتوحة على الصدر، وتثوراتها الضيقة، لم تكن مهووسة بالأمة العربية، وكانت تتصرّف كما لو أن القادة العرب الذين تغفّى بهم أم كلثوم لا يوجدون، ما كانت تريد هو أن تحصل على أزياء جميلة، وتضع وردا على شعرها، وتحلم وتغني وترقص بين ذراعي رجل محبّ رومانسي مثلها، رجل عاطفي رقيق

تكون له شجاعة خرق التقاليد، ومراقبة المرأة التي يحبها في العلن. كانت اسمهان تهمل الماضي وتنغمس في حاضر مليء بالرياح الهوجاء، حاضر يستحيل القبض عليه، يقلت من قبضة العرب كمشيق متوهم. لم تكن اسمهان إلا بحثاً مستمراً ومأساوياً عن لحظات سعادة بسيطة ولكنها أنيقة، والنساء العربيات اللائي حكم عليهن بالرقص في ساحات مغلقة معجبات بها لأنها تجسد حلمهن برجل وامرأة عرييين متعانقين يرقصان على نغم غربي» (٩).

تبين المفاضلة بين أم كلثوم واسمهان أثر الدرس الثقافي في مجتمع الحريم، فالأولى تضع مسافة رمزية بينها - حينما تغني - وبين المستمعين، لأنها تهدف إلى إيقاظ سباتهم، ولهذا قلعة تباعد بينها وأولئك المستمعين (لم يبق الأمر على حاله، ومن الصعب موافقة المرنيسي على هذا التفسير في ضوء الأثر الكاسح للمباهلة بين أم كلثوم ومستمعها بخاصة في المرحلة الثانية من مسيرتها الفنية، وإذا صدق ذلك التفسير فهو خاص ببدايات أم كلثوم، وعلى أية حال فهي تصف الأثر المذكور على فاطمة الصغيرة ضمن البنية السردية للنص، ومن التسلف (تحميل الموقف رأياً فكرياً) أما اسمهان، فمع الحرص على الصورة الأرستقراطية المترفة التي رسمتها لنفسها، نجحت في دمج النساء في عالمها، لأنها تخلت الدرس الثقافي الذي تلقينته في بيت الحريم، فقد دأبت ذلك الجزء الكامن في نفس كل امرأة مقهورة وهو التطلع إلى تحقيق الذات، وأوقدت فيهن شرارة الأحلام الكبيرة، حينما اخترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم، فقبلت الفن وتخلت عن لقب أميرة، وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة، لأن المطابقة بينها والحريم قائمة في الأصل سوى أنها نجحت في تجاوز عالمها الحريمي، وفشلن هن في ذلك، فأصبحت مثالا يحتذى، تلوح صورة اسمهان في النص، وكأنها «بدور» الخرافية، أو «هدى شعراوي».

لقد ركبت لها صورة توافق الأحلام المستحيلة في عالم الحريم. ولهذا فإن تقليد أدوارها هو نوع من التماهي

في عالمها الذي فهمته الحريم على أنه الحرية الحقيقية لقد أسهم نقص الحرية أو انعدامها في شيوع أيديولوجيا محاكياتية، عبر عنها مجازياً من خلال التماهي بشخصية أخرى. والحق أن هذا قانون اجتماعي يظهر حينما تشج بئر الحرية، فيتحول الأفراد إلى قطع من المحاكين لا يعرفون من أمرهم شيئاً حقيقياً سوى الاستغراق المتواصل في وهم الحرية عبر المحاكاة وهو مظهر من المظاهر الأشد حضوراً في مجتمعاتنا المعاصرة.

وفي كتاب «نساء على أجنحة الحلم» تمثيل سردي عميق لهذه المعضلة الاجتماعية - الثقافية، إذ تقوم «شامة» بتلك المهمة تحت وهم امتصاص الإحباط التاريخي المخيم في نفوس الحريم، لكن تلك المحاكاة تتحول إلى ممارسة مغلقة، ففي النهاية تخفتي «شامة». وحدها «فاطمة» تواجه الواقع، فمن تعارض القيم الممثلة بقطبين التقليدي الذي تمثله «لللاطام» والحديث الذي تمثله «شامة» تركب «فاطمة» خياريها الفكري، ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كان من اللازم عليها أن تمر في حالة الازدواج الحقيقي.

هذا الكتاب يرسم سردياً التفاعلات غير المرئية في نفوس بشرية تقطعت سبل اتصالها بالحاضر بنفس الدرجة التي تقطعت بها سبل انفصالها عن الماضي فبترت عن حاضرها وعن ماضيها، وظلت معلقة في الأفق كليف لا يختفي، وشاهد علي.

الهوامش

- ١- فاطمة المرنيسي، العوف من الدعاة. الإسلام والديمقراطية، ترجمة محمد ديبات، دمشق، دار الهادي، ١٩٩٤
- ٢- فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي النقي والنساء، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٣.
- ٣- فاطمة ديشق، دار الحصاد، ١٩٩٣.
- ٤- فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيزون، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠
- ٥- فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء آزويل، بيروت، المركز الثقافي، ١٩٩٨
- ٦- م.ن.ص ٢٥٥
- ٧- م.ن.ص ٢٥٥
- ٨- م.ن.ص ١١٤
- ٩- م.ن.ص ١١٤-١١٥



الماغوط وقصيدة النثر: كأن الزمن لم يبصر مكانه

سيف الرحبي

● إلى تهامة الجندي، في صوفيا والسلامية

لم يكن محمد الماغوط ، في انطلاقته الاولى ذات النزوع المغامر ،
يتبين خيطا من وضوح ، لما ستؤول إليه تجربته الشعرية ، وربما
من هنا تأخذ صفة المغامرة جدارتها ، في مناخ شعري يسود فيه ما
هو مخالف لذلك الصوت الملتبس القادم من ضباب التخوم النثرية
التي ستكون لها سطوتها وحضورها .

الصحف السورية في سياق مقابلة معه، عن ما يزعجه في تلك الأيام فقال (الضجر والشويعيون) مثل هذا الكلام في ذلك المناخ المحتدم برياض اليسار وتطلعاتهم، يعتبر جرأة تصل حدود الانتحار الثقافي.

لم يكن الماغوط بحكم حدية مزاجه الشعري يمكنه الاندراج ضمن مشروع جماعي، ليس في السياسة التي لم تعرف عنه أي محطة مر عبرها، تبشّر أو تدعو إلى يقين مستقبل ما، لفكر ضمن منظومة أفكار تلك المرحلة التي تبينت هشاشتها أمام أي ارتطام بالوقائع والتاريخ.

كان ذلك المزاج بنزعه الكارثية بمثابة حصانة، حصانة اليأس، واستشراف الشعر من غير نظريات ولا مقدمات منطقية...

لم يكن الماغوط يندرج حتى ضمن تصور شعري جماعي، حتى قصيدة النثر التي يكتب في إطارها. لم يكن يهيم الدفاع عنها والدود عن حيائها المنتهكة من أكثر من طرف وجهة، كان يعبر صراحة وضمناً عن رأيه، بأن المسألة لا تعنيه كون هذه الكتابة تندرج ضمن ما يدعى بـ(الشعر) أو (النصوص) أو غيرهما.

كان حذسه يقوده إلى جوهر الشعر، إلى روحه وحقيقته الداخلية. كان ابتعاده عن السجال الدائر بهذا المعنى: جزءاً من قناعة ضمنية بلا جدوى مثل هذا السجال، وأن الشعر يقع في مكان آخر، بلا جدوى مثل هذا النقاش الذي ما زال على أشده حتى اللحظة الراهنة، أي ما يربو على الأربعة عقود. ما زالت مفردات وآليات الكرّ والفِرّ والهجوم والدفاع قائمة فكأنما زمن الثقافة العربية لم يهرج مكانه، جامد ومتخشب كالحياة نفسها.

لم يبتعد كثيراً حضور ندوة (شعر) في إشارته إلى أسماء أجنبية، حين كان أدونيس يتلو مقاطع من شعر الماغوط، في انطلاقة الأولى، لأن تلك الأسماء كانت حاضرة في شعره بطريقة ما.

حين قدم أدونيس، الماغوط في إحدى مناسبات مجلة (شعر) وقرأ بعضاً من شعره من غير ذكر اسمه، ذهب التوقع إلى أسماء ومرجعيات أجنبية، فرنسية على الأخص، ولم يذهب إلى ذلك الشاب المرتبك، القادم من الوهاد السورية الذي كان يجلس بينه (الحضور) والذي كان مسلحاً بموهبته وثراء احساسه الفطرية والفغرية، التي ستكون وقوده الشعري في مقبل الأيام...

هذا الحدث الدال لهذا القادم إلى بيروت، أسوة بأدباء ومبدعين سوريين، هذه المدينة المختبر، المحتدمة بالسجال الثقافي والفكري والشعري. لم يكن هذا القادم يمتلك تحصيلاً دراسياً وأكاديمياً يعين موهبته على فرض نفسها على نمط أقرانه، في هذه الأجواء المعبأة بالمشايخ والأحلام.

لكن الماغوط بموهبته وبذلك المناخ الليبرالي الفريد، خاصة مناخ مجلة (شعر) وجماعيتها ذات المنابت والوجهات المختلفة، التي كانت تأخذ بمثل هذه المواقف الباحثة عن أفق، عن موطئ قدم في غابة القمع والسجل والانغفاء، من اقطار عربية مختلفة متجاوزة (دوغما) التصنيفات والتصورات القطعية التي كانت مزدهرة مع صعود الأيديولوجيات السياسية التي لم تكن تعتبر الأدب والشعر ذا أهمية إلا إذا كان متطابقاً مع تصوراتها وبرامجها حول المجتمع والتاريخ.

لم يكن محمد الماغوط من الأساس، معنياً بتلك الأيديولوجيات يسارها ويمينها، التي مر عبر (مظهرها) اليسارية خاصة، معظم الأدباء والكتاب، فتكوينه الشخصي والشعري مفارقاً لذلك التأطير والقبولية وتلك التصورات الجاهزة السهلة، هناك آخرون بالطبع يندرجون في هذا السياق لكن الماغوط كان أكثر حدية ومزاجية وأكثر ميلاً إلى التحرر من أعباء تلك المعايير الناجزة في السلوك والشعر.

وهو لا يخفي تبرّمه وضجره بالبالغين من ذلك حتى فترة متأخرة من عمره، أي مطلع الثمانينات على ما أذكر، حين كنت أعيش في دمشق وسألته إحدى

وعادية، لا تفتش أن تتغير، طبيعتها في الدلالة والنبرة، بدخولها إلى مناخ النص الماغوطي، لا تفتش أن تهجر عاديّتها إلى أفق آخر يسميه بعض التعقيد، أفق الشعر والعزلة واليأس وانكفاء التاريخ على نفسه كقدر من اللبن المتخثر في مواقد البدو.

تدخل تلك المفردات العادية إلى الأفق الشعر الكلي. تكثر أداة التشبيه في شعر الماغوط وكتابات، من بين تقنيات أخرى، تنتشل المفردات المتداولة إلى أفق الكثافة والتغريب. وإن كانت في أماكن كثيرة تصيب النص بنوع من الوهن والتكرار. كلمة (تقنية) نستخدمها إجرائيا في شعر الماغوط، أي لا تذهب بنا المفردة - المصطلح إلى كون الماغوط يخطط ويبنى ما يشبه المعمار الهندسي الدقيق. فشعره أقرب إلى صرخة الألم والاحتجاج وأقرب إلى العفوية والتلقائية.

((يا عيقتي السمراء المشوّهة،

لقد ماتوا جميعا أهلي وأحبابي

ماتوا على مداخل القرى

وأصابهم مقروشة

كالشوك في الريح

لكني سأعود ذات ليلة

ومن غلاصيمي

يفور دم النرجس والياسمين))

تلقائية وعادية لكنهما يندرجان ضمن مناخ شعري مشترك الأواصر والسمات للجزء الكلي للقصيد.

من هنا اعتقد أن الماغوط أثر في الشعر العربي الجديد على غير مسلك أو طريقة واضحة تماما فهو ليس صاحب معمار هندسي تنبني على أساسه قصيدته وتسطع أفكارها في دروب الميكنة على نحو من ضبط وحساب وعقلنة في العبارة والصورة، إنه أقرب إلى التفجر الجواني والانفلات، وربما من هنا خطورة تقليده ومحاكاته من قبل شعراء في بداياتهم، فالماغوط يستقطب قارئه المشغوف بقراءته عبر لعبة فنية خادعة في بساطتها وجاذبية هذه اللعبة ويريقها البرآني يخفيان منها دلاليًا أكثر خطورة

ربما لم يسمع الحضور أو بعضه من الشعر الذي يتوغل السلف الغربي يمثل هذه الخصوصية والفرادة وهذه النكهة الشخصية والتحرر، فالذين حذوا قبلاً حذو ذلك السلف كانوا مشدودين إلى أشكال وإيقاعات خارجية غالباً. لم يطرخوا بوابة النثر. بوابة التعبير الأرحب، والأشدّ إلتصاقاً بالحياة والواقع مثل الماغوط.

السلف الغربي في الشعر العربي، حاضري في شعر الماغوط عبر الترجمة، لكنه حضور مذب في التجربة الشعرية الخاصة التي لم تقع في التقليد الضيق والمحاكاة. وبحكم ثراء ميكنته وتلك النزعة الوحشية، المضطربة، كانت استفادته من أفق الترجمة وضمه، أفضل من كثيرين قرأوا بلغة أصلية، مثلما أشار أحد النقاد الانجليز إلى استفادة (شكسبير) من (تولات) (أوفيد) عبر الترجمة، هو الذي لم يكن ملماً باللغة اللاتينية مثلما كانت عليه النخبة الكاتبة في تلك المرحلة، فكانت استفادته عبر موهبته الخارقة، تحولت إلى كشف ابداعي في التاريخ.. المقارنة هنا لا تستمدى الإشارة إلى الأهمية الحاسمة للموهبة والاستعداد الأولي في هضم المرجعيات الأخرى في سياق أفق الشاعر والكاتب.

حضور (شعر) لم يبتعد في توقعه، لكن الماغوط كان يساهم بصمت في رسم أفق آخر للشعرية العربية.

وكمتشرد أصيل في الحياة واللغة وإن كانت الأولى لم تتعد بيروت ودمشق كإقامة ومعيش، لكنها كهاجس وحلم شملت العالم بأصقاعه وقاراته، انطلاقاً منهما: من الشوارع والأزقة، والحانات، والمقاهي، لفاقات التبغ، العرق، العاهرات، الخيانات، الموت، الإحباطات الجائمة والثورات المجهضة وذلك النسر الهرم... الخ. كمتشرد أنزل اللغة من عليائها البالغ التجريد، إلى مفردات الواقع والأشياء المبعثرة، البسيطة المهملة للحياة اليومية وبشريتها السارحة على بركة الله، تحت سقف أنظمة قاسية.

بساطة تلك المفردات التي توحى بأنها متداولة

خاصة في نصوص وقصائد بعينها. والمسلك الثاني، ذو القيمة الفنية يشبه مسلك الماغوط التأثري الذي أحاطه بذلك الضباب من الالتباس في مناسبة (شعر) وجعل الأصابع تشير إلى رامبو بودلير ولويوت ولماذا لا فهذا موجود في بعض نصوص الماغوط الجميلة: وهو المسلك بجانب موهبته الأكيدة، قد تخفف من ضغط البدايات واندھاشها بالآخر، وفي هذا المسلك يتم هضم انجاز الماغوط في سياق خاص، ربما أقوى وأكثر قيمة وربما أقلها، وهو يحاور النص الماغوطي من موقعه الخاص مستثمراً بعض إنجازاته الفنية وهو يخلق نحو أفق آخر، تلمية لحظة تجربة شخصية وتاريخية مختلفة، وعبر تأمل آخر في الأسلوب وعناصره وتعدد منطقاته وزواياه.

((مع تغريد البلابل وزرقعة العصفافير
أناشك الله يا أبي:

دع جمع المطب والمعلومات عني
وتعال لملح خطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبهثرني الكناسون

هذا القلم سيقودني إلى حقيقي
لم يترك سجناً إلا وقادني إليه
ولا رصيفاً إلا ومرغني عليه))

هذه النبذة الأساسية، هذه الصرخة الملتطخة بدم الاستغاثة هي من السمات الجوهرية الأصلية في شعر الماغوط ومسرحة وخواطره، لكن الزمن العربي خاصة والكوني، مضى ويمضي في قلب صيرورة احتشدت فيها كل عناصر التراخيديا وعتق قدرها ورعبها، بحيث أن أنبياء (التشاؤم) واستيطان وحشية الوجود والشر، ومن نعتو بذلك، سيصيبهم الخرس أمام هذا المشهد المكتظ بانقاضه وفنائه، والمكتظ بغياب القيم الروحية والمشاعر... وسوء طوية الكائن البشري الحديث.

لم يعد هناك ((الأب)) الذي يتوجه إليه الماغوط أو غيره بالنداء، بالاستغاثة ورغبة الإنقاذ، صار الهلاك

شبهة الكائن وطعامه اليومي.

لقد تورى ((الأب)) تماماً، فر من هول المشهد أو داسته الأقدام وسط هذا الزحام العنيف.

ما الذي يشعر به قارئ الماغوط في هذه اللحظة بعد كل هذه التحولات والمجازر، ما الذي يقول ويشعر قارؤه بعد أن أوغلنا في قلب النفق، وما كان نبوءة واستشرافاً شعرياً، أصبح واقعاً عاديًا مفرطاً في عاديته وألفته التي ينكسر أمامها ذلك الحزن الغنائي الشفيف في ضوء القمر، ليتحول إلى حزن سمكة القرش الأسطورية وهي تقترب صغارها وبشرها في مشهد قياسي بالغ القنامة والحلقة؟

ما الذي يشعر به قارئ الماغوط أمام تطور العبارة الشعرية العربية أمام تلك التركيبات والثنائيات المبنية غالباً على المفارقة، نحو أفق أكثر تركيباً وتعقيداً بالمعنى الفني والدرامي للشعر والكتابة والزمن؟

ما الذي يتبقى من تلك القصائد التي هي ليست أفضل ما كتب، الماغوط، والتي تتبدى كألبوم تجميع لصور الحزن والألم والغربة والقمع والقدر الجبري المظلم، التي تتبدى تجميعاً شبه مغلب برؤية مسبقة، وليس بحثاً مضنياً في أحشاء الوجود واللغة؟

ما يتبقى من الماغوط الكثير.. وكما أشارت الشاعرة سنية صالح بأنه من أوائل من حملوا بوادر قصيدة النثر.. وأعتقد أنه وصل إلى أبعد من هذا الحمل، إلى مناطق مذهشة في ضواحي هذه القصيدة التي باتت تشكل ما يشبه (ستيرا) أو متناً إذا كان لهذا من أهمية. أشير في هذا المقام الإحتفائي برموز وعلامات في تاريخ الشعرية العربية الحديثة وقصيدة النثر بشكل خاص، إلى أهمية الاحتفاء والكتابة والتقييم لواحد من أهم هذه العلامات وأكثرها بحثاً وعمقا واستيعاباً للمنجز الثقافي العالمي وسطوعاً في سماء قصيدة النثر، هو توفيق صايغ الذي عانى الإهمال والقمع في حياته التي أفضت إلى الانتحار وما يشبهه وما زال يعانيه بعد موته بقدر كبير من التغيب والتهميش بقصد أو بدون قصد.

الماغوط وقصيدة النثر السورية

رأس المدهون *

قصيدة النثر السورية ورثت تجربة إبداعية رائدة - هي تجربة محمد الماغوط، الثرية،
المقابلة للحياة في ازدحام التجارب وإزدحام الشعر، ومع أن الأجيال الجديدة من
شعراء قصيدة النثر في سوريا يعترفون للماغوط بالريادة وبالتميز، إلا أنهم يطمحون
بإستمرار إلى كتابة قصيدة مغايرة.. قصيدة يمكن أن تحمل نبض الحياة الجديدة،
وتجاري في الوقت ذاته، ما حققته قصيدة النثر، العربية من تطور، خصوصاً في لبنان،
الذي كان أرض الحوارات النقدية العاصفة - التي أسست لهذه القصيدة، والذي رُفد
الإبداع الغربي بعدد لا يستهان به من شعرائها، هذه المقالة تحاول رصد عدد من
التجارب لشعراء قصيدة النثر السورية الجديدة والذين عرفنا نتاجاتهم خلال العقد
الفاصل - عقد التسعينيات من القرن الماضي، وهم هالا محمد، رشا عمران، رولا حسن،
أنيسة عبود، انتصار سليمان، خليل صويلح، صالح دياب، خضر الأغا، علي سفر،
جبران سعد، لقمان ديركي، عابد إسماعيل، وعبد النور الهنداوي.

* كاتب من فلسطين

الشاعرة هالا محمد، أصدرت ثلاث مجموعات شعرية، «ليس للروح ذاكرة»، «على ذلك البياض الخافت» (١٩٩٧) و«قليل من الحياة» (٢٠٠١).

هالا محمد لا تبحث عن شعرية القصيدة انطلاقاً من نظرة نقدية، قدر بحثها عن التناقض في العادي من الأشياء اليومية، والعادي الذي يخفى فجائع لا تبين بالعين المجردة وبالنظرة العابرة السريعة، في مجموعتها الأولى ليس للروح ذاكرة، تميل هالا إلى قصيدة اللقطة، التي تنبني على مفارقة ما حادة وسريعة، حتى في تلك القصائد الطويلة (نسبياً) ثمة شيء من الحكاية، يبدو منطقياً في تسلسله، يمهّد بمنطقيته لضرية المفاجأة الأخيرة، مفاجأة الأسى

والشاعرة في هذا تميل غالباً إلى استحضار ذاكرتها إذ هي تكتب ما يجول في خاطرها من هواجس امرأة تعيش الوحدة في غياب الرجل، قوة هذا الاستحضار تبدو أكثر ما تبدو في التعبير الصادق عن انثوية قلما عبرت عنها امرأة شاعرة، في زمن تميل فيه شاعرنا إلى المراوغة والقول المبتور، مما يجعل من قصائدها قصائد امرأة، لا بالمعنى التقليدي الذي يقسم الإبداع الشعري إلى نوعيه التقليديين، شعر رجال، وشعر نساء، ولكن بذلك المعنى الذي يمنح خصوصية تأثير الإثنية، لتتأمل قصيدة طويلة نسبياً حملت عنوان امرأة والتي تلمح فيها لمسات من درامية القص وشاعرية الأسى:

«بعد زمن طويل من الغياب

عدت لبيتنا

كان اسمي

ما يزال مكتوباً بجوار اسمه

على بابنا

في الداخل

فردة خذاني

معطفي المعنق

ما يزال معلقاً

في مكان تعليق فيابنا

تختنا

ما زال في حالة فوضانا

خزائتي

بأنوابي

برانحتي

هو.

كل شيء كما كان

كان خارجاً

يا إلهي»

كيف استطاعت

أن تكون مثلي

أنا؟»

ويقدر ما تلمح ببساطة التعبير، والابتعاد عن التكلف (الذي يتنافر مع هواجس الشاعرة وموضوعاتها الداخلية) نشير إلى نوع من التقطيع الذي يقارب الكتابة السينمائية، خصوصاً في تركيز القصيدة على الصور المتتابعة، والتي تكون كل واحدة منها جانباً من صورة عامة هي القصيدة ذاتها، وفي حين تسهم عفوية الموضوعات والهواجس في قوة معظم قصائد المجموعة، تجعل من بعضها الآخر ينزلق بالقلم دون رقابة الفن الصارمة.

أما في على ذلك البياض الخافت المجموعة الثانية، فإن هالا محمد لا تكتب انطلاقاً من حقبة امرأة مسكونة بما هو جامع من رغبة في إعادة تنظيم الأحرار، ترتيبها في خزانة أنيقة، فيما هي تدرك صعوبة المحاولة، وارتباطها كل مرة بالمرارة.

قصائدها في هذه المجموعة تبدو حقيقية بالنظر إلى وشائجها العميقة، مع كل ما يسكن الروح الإنسانية من لوعة، وما يعقل فيها من أسرار وخيبات، وحقيقتها تجلّي كأهم ما يكون في انتقائها الكامل من زخرفية القصيدة النسائية. المشغولة - في العادة بطبقسية الكلام أكثر من انشغالها بانتباهات ذكية إلى ما يربط الأنوثة بوشائجها الإنسانية،

كثير من هذه الملاحظات، سراها كذلك في مجموعة الشاعرة، قليل من الحياة، حيث تذهب القصيدة إلى فضاء المشهد، وتعيد ترتيبه من جديد، في لغة واضحة، وتخيل يمكن استحضاره بسهولة من القارئ.

في اتجاه مختلف، تكتب رشا محمد عمران، قصيدة قصيرة، تحاول توصيل فكرة، هي في الغالب، أقرب إلى الذهنية، وهي مسألة تدفع قصيدتها في أحيان كثيرة إلى الوقوع في النثرية.

قادمة من أول الحريق

أدخل ثانئة في جهات الوقت

جهة الانكسار

الحلم يتسرب من بين أضلاع الندى.

أما رولا حسن، فهي تكثف في قصيدتها عواطف المرأة العاشقة، في صور شعرية - تبدو ناقصة، مبتورة، تعف عن الكلام، وتحنّاض بدل ذلك إلى دفع القارئ كي يحاور القصيدة ويحاول إكمالها.

- رولا حسن في مجموعتيها «شتاءات قصيرة» و«حسرة الظل»، تبدو صوتاً شعرياً نسائياً له مذاقه الخاص، بلغتها

المقتصد، واعتمادها الدؤوب على قصيدة المناخ، أكثر من قصيدة الموضوع أي موضوع فالم تأمل في قصائدها كلها، يلحظ انتباه الشاعرة إلى ما في المونولوج الذاتي من قدرات هائلة على تكثيف مشاعر ورسم صور علاقات، بل رسم صور حياة بأكملها.

عربي

من يدل الجداول

إلى أيامك

من بلغت انتباه العصفير

إلى أشجار قميصك

غيرك

من يعبر بيني

بأشجار الغياب

.. رولا حسن، إذ تكتب قصيدتها كخطاب يذهب في اتجاه الرجل،

تؤسسها على رهافة العاطفة، ورهافة البنية الشعرية معاً

تعالوا نأتمل مثلاً هذه القصيدة القصيرة من مجموعتها

الثانية «حسرة الظل» والصادرة عام ١٩٩٩:

لو جاء أبوللو

سأخبره

سيجت بك لبي

هديت العصفير

إلى الغابات

سأخبره

فربك

وحدني

يبست على الشرفات

قصائد مجموعتي رولا حسن، تجربة شعرية جميلة في

سياق قصيدة النثر الشعرية السورية، وإن كانت الشاعرة

قليلة الإنتاج في العموم.

أما أنيسة عبود، التي قدمت تجارب لافتة، في القصيدة

القصيرة، والرواية، فقد أصدرت مجموعتين شعريتين (مشكاة

الكلام ١٩٩٤)، و(قميص الأسئلة ١٩٩٩).

أهم ما يلاحظه قارئ قصائد أنيسة عبود، ميل الشاعرة

إلى استقراء تصوراتها الخاصة عن العالم الخارجي، وفي

الوقت ذاته، نقل هذه التصورات في سياقات سردية،

تقترب كثيراً من روح القص، وإن افرقت عنه بعد ذلك في

كشافة اللغة السردية، وفي اعتمادها للامحدود على

الصورة الشعرية، كركيزة أساس في تشكيل المشهد وإقامة

معمارها، إن أنيسة عبود، إذ تعيد تصوير الملامح الأخرى

للواقع. وكما تتبدى من روحها هي، إنما تقصد أن تلامس

تلك الحقيقة اللامرئية، اللاواقعية. في مظهرها الخارجي، والواقعية في اندماجها من الحساسية الشعرية التي تقدّر، أكثر من عدسة الكاميرا، على تقديم القراءة الخاصة.

تجربة أنيسة عبود الشعرية إذ تتأمل في التفاصيل الصغيرة، تبدو كمن يسكن في هذه التفاصيل، حيث نلاحظ إصرار الشاعرة على تجزئة هذه التفاصيل الصغيرة إلى جزئيات وتفاصيل تعيد قراءة الواقع من خلال قراءة أدق مفرداته، بما في ذلك الجساد ذاته والذي نراه في القصيدة يكتسب صفات إنسانية.

جانب مهم في تجربة أنيسة عبود الشعرية هو من دون شك، إنشغالها بالأجواء، والمناخات المهمة، وذات العلاقة مع الآخر في حالاته العادية، والواقعية والمألوفة، فالحبيب الذي تتوجه إليه القاصد لا يتحول إلى رمز عاطفي مجرد، بل هو رجل من لحم ودم يعيش في قلب الحياة الواقعية، ويحمل ملامحها وهمومها، والتي هي في الغالب هموم الشاعرة ذاتها، وقصائدها إذ تلامس تلقائية القول الشعري، بما فيها من بساطة - تنجح في أن تكون مشغولة بنسيج شعري فيه الكثير من التوتر، الذي تنتقل عدواه إلى القارئ والشاعرة خلال ذلك تواصل دفع الصورة الشعرية وإسنادها بصور أخرى متلاحقة.

في فضاء روح المرأة العاشقة تخلق قصائد الشاعرة انتصار سليمان وإن تكن أكثر إقتراباً من حسية الشاعر، وهي تكتب إذ تكتب مسكونة برغبتها في صياغة مشهد شعري، يزدحم بالقلق، وتود في تفاضله رؤى، تبدو أقرب في صياغتها الشعرية إلى عوالم قصيدة التفعيلة، من حيث انضباطها لنظام معين، ومن حيث جعلتها القصيرة، المبثورة، والنهائية

في أحيان كثيرة،

أرى الشمس

ترحل عن جهيم

فيما أبها القلب المجرع

خذ حذني بين يديك

وضعه بهدوء

تحت نافذة الحبيب

لغة انتصار سليمان الشعرية - تبدو محايدة، بعيدة في أحيان كثيرة عن التوتر، بسبب من إتكانتها على بنية سردية، تقول خطابها وتعضي:

يخطر لي

أن أطويك طي شعاع

في ضباب غربي

قبل أن أنام

ومع ذلك فإن انتصار سليمان نتج في منح قصيدتها كثيراً من الشعاعية، من خلال اعتمادها الصورة والصياغات المكثفة، ورشاقة العبارة .

في تجربة أخرى، يقدم خليل صويلح ثلاث مجموعات شعرية، لعل أهمها، الأخيرة (إفتقاء الأثر) والتي صدرت عام ٢٠٠١. خليل صويلح في قصيدته الثورية يبدو أقرب الجميع إلى التلقائية في القول الشعري. وإن أخفت هذه التلقائية الظاهرة، تمكننا فنياً أعلى من كثيرين كتبوا قصيدة النثر خلال العقد المنصرم، في مجموعته «إقتضاء الأثر» يقدم خليل صويلح «قصائد رعوية»، تنداح من ذاكرة بدوية، تعلن عن دهشتها من المدينة، بل رفضها لهذه المدينة، من خلال استعادة الحياة الأولى في البادية وهي استعادة شعرية يتقن صويلح تقديمها في إهاب فني على درجة عالية من السخونة وفي فنية لا تخفى.

كاننا لم نشرب ماء الغدران

كاننا لم نأكل التريد

في ليالي العشاير العاصفة

بالخدبة والمكاند

كاننا لم نسرق الدجاج كالغالب

كاننا لم نصب بالجدي والسل وفقر الدم والرمد

كاننا لم نصعب أهدينا بالحناء

ونشم سواعدن بالرماح والسبوف

كاننا لم نستشقي رائحة البروث عشرين حولا

هذه الصور المتلاحقة، إذ تلاحق وتستدرج ذاكرة الشاعر الغريبة. تلاحق وتستدرج ذاكرة وحياة جيل بأكمله، لا أظن خليل صويلح في هذه القصيدة إذ يستعيد صور حياة البادية، يتوجه بخطابه الشعري لا بانهاض فقط، قدر ما يشير إلى تحولات تصنعها المدينة الكبيرة عموماً بكل من يأتي إليها من البادية والمدن الصغيرة الريفية والقرى على حد سواء .

خليل صويلح، في قصائده يبدو أشد اهتماماً بالإصغاء إلى روحه الداخلية، حيث هناك تقبع مفردات القصيدة .

هو إذ يكتب يستخدم لغة على درجة عالية من البساطة، ولكن على درجة عالية أيضاً من الفنية . التي تستفيد من الثقافة عموماً، ومن اللغة السينمائية خصوصاً فزرى قصيدته في كثير من الأحيان التقطيع والاسترجاع وتكون بهما ومن خلالها كيانها الفني .

هذه الشرفة مطفاة

منذ الصيف الماضي

النيات ذبل

على درجات السلم

والستائر أبعدتها الريح

وحبل الغسيل

نسي الأصابع البيضاء والملءات والجوارب

أما تجربة صالح دياب (قمر يابس يعتني بحياتي) فإنها تفضي إلى حضور المشهد في حركية تتفاعل فيها عناصره كلها... حركية درامية تشبه أن تكون مسرحاً من نوع خاص تتكثف فوق خشبته فنون القول الشعري إلى الحدود القصوى، لتفت أمام القارئ بوابة الدخول مع الشاعر إلى لحظة القصيدة بانتباهاتها الصغرى والجريئة، والتي هي مجتمعه ومتفاعله . كلية القصيدة التي تعتمد الإلتباس وتمضي إليه بقصيدة واضحة ورغبة مسبقة على أمل الوصول بالقصيدة والقارئ معا إلى تخوم حالة أو مناخ أكثر مما هي تقصد سردية لها تسلسلها المنطقي أو سيرورتها المنسجمة الشعر في مجموعة صالح دياب الوحيدة حثرت في تربة شائكة فيها خليط من الحصى والرمال، وفيها ما فيها من تشويع الألوان بل وتناقضها، وفيها قبل ذلك كله لعبة زج الكلام في سياقات شعرية مختلفة، بل أنها تجد شاعريتها في تلك التركيبات الجديدة، التي تزج متناقضات المفردات في صراع علاقات لغوية تتأسس من جديد لتأخذ في تأسيسها هذا حالة الشعر. من التباس لا يغمض. قدر ما يدق إلى التأمّل أو هو في غموضه الواضح ذاك يتقصّد إقامة بنية شعرية يقوم المشهد الدرامي في ذروته، فيحضر من خلال صورة منسوجة من لغة بسيطة الكلمات، ولكنها مثقلة بالأصباح النابع مما تضمه الكلمات والمشاهد، أكثر مما تنبوح به، في طلاقة قلما نعتز عليها المجموعة، لأن صالح دياب، يذهب - غالباً - إلى المشهد الآخر الذي يقبع في المخيلة والذي يمكن أن تفضي إليه بوابات . القراءة المتأملّة، المتأملة والمهمومة بالرغبة في المشاركة، وفي تأليف الصور وتشكيل المشاهد، ومن ثم في القبض على حالة الشعر ومناخه

أن تزهو دعة

في الدمعة

التي

تلي

لكن

الدين مغمضتان

قصائد صالح دياب . تغامر بالانحياز إلى كثافة تؤكّد حضور لغة شعرية قلقة، لا تشي بالقول حتى تغادره إلى

مواقع جديدة، فتنتج في العموم، وإن لمسنا هنا وهناك وقتاً خجولاً عند أبواب النثر لا يسع إلى تجربة أولى تبش بصوت شعري جيد له نبرته الخاصة، أما زميله خضر الأغا، فإنه، وفي مجموعته الأخيرة (أنوثة الإشارة) بالذات يذهب إلى كتابة قصيدة تناوش الخراب في معانيه المختلفة في قصيدة تستحضر شواهد ولكن في صورة غير مباشرة، فالشاعر الذي يرى بعينه هذا الخراب، يفضل أن يزوج مخيلته في أزقته كي تختار الصورة كما تتبدى من المخيلة، إنها صورة يعتزج خلالها، الشعر بما هو تكثيف للمرئيات وتكثيف للقول، في مرآته لا محدودة على موقع المناخ الشعري، ذلك الذي يتأسس في علاقات الصور المتلاحقة في تناقضاتها حيناً، وفي لا معقوليتها أحياناً كثيرة :

كانني أخبرتكَ
كان يجرحني الوضع
وانشغال القهوة بالمرأة الضاجة
بالبنفسج

كان يبليني البيت المجاور
بخصره المسفوح في أعصابي
مزالمة الشرفة الأيلة للقلب
الذاهبة لما هناك .

من الواضح أن خضر الأغا قد غادر لعبة الموضوع التي دأبت على السباحة في مياهها قصائد الشعراء السوريين من الأجيال السابقة، والتي لا تزال تجد لها امتدادات كثيرة في صفوف شعراء جدد في حين لا نراها في تجربته .

وبجمالية أعلى، ونضع أكبر، تبدو تجربة، الشاعر علي سفر، الذي يختار «سفر» عنواناً لمجموعته الأحداث فهو يعلن منذ القصيدة الأولى في المجموعة انشغاله بكتابة شعرية تعقني بالتعبير المكثف عن عالم شديد التركيب، فيه الكثير من المناخات المتداخلة والشواهد المتناقضة والتي يجمعها الشاعر كي يحقق بما فيها من تناقضات حادة مشهده الشعري الأثير :

الراكضون إلى آبار مستحيلة
فيل المغيب

يلمون مطراً متأخراً
عقونة مرغت أنف الغراب .

أهم ما في تجربة علي سفر الشعرية وقوفه الطويل عند تخوم التامل، حيث تتحول الرؤية الشعرية إلى استقرار من نوع مختلف، إستقرار يقدر أن يقدم شيئاً مختلفاً له من الواقع بعض

ملاحظه وله من رؤية الشاعر تشكيلاته الخاصة، حيث يعمد سفر باستمرار إلى زج القصيدة في صدام مباشر مع الواقع :

الاخضرار على نوح حجر في ا لصمت
إرهاق سندان

الهبوب

تحت لون

تفاصيل سواد

يعضي بأرجل حافيات على

فار كلام البحر

ومن بين تجارب قصيدة النثر السورية الجديدة تلفت الانتباه تجربة الشاعر الشاب جبران سعد، في مجموعته الشعرية (أشعار و ٢٢ قصيدة) والتي صدرت عام ١٩٩٩، بما فيها من عودة إلى الطبيعة، أو إذا شئنا الدقة، عودة إلى بدائيات، فيها الكثير من شغف القول المسكون بالدهشة من كل الأشياء الصغيرة :

طفل مسكون

أغرته عصفورة النهر

يقشع

من حصيرة قلبها

فوق غاشيا

بين الصفاف والصوب،

بدائية جبران سعد تختلط بالثقافة، والنظر المتأمل فتتحول إلى شعر فيه الكثير من البساطة، ولكن فيه الكثير من الجمال أيضاً.

أطبع قصيدتي

على شقة البحار

لأنك الليل

من أسر النهار

وعلى خلاف واضح مع كل شعراء قصيدة النثر السوريين يكتب لقمان ديركي، في سياق مغامرة تجريبية لا تتوقف عند أية ضوابط، ولا تكبحها أية مقولات نقدية، إذ هو يقفز إلى لون لم يسبق إليه أحد، هو قصيدة النثر العامة، إذا جاز لنا أن نطلق هذا المصطلح. لقمان ديركي، في مجموعته الأحد (وحوش العاطفة)، يطلق قصائده في فضاء الشغب، ولكنه للشغب الشعري. يلاحظ قارئ مجموعته غياب العناوين عن القصائد فقد، تعدد لقمان أن يترك قصائده هكذا، وكأنه يقول للقارئ إنها وجدت كما تراها. موضوعات لقمان ديركي الشعرية أو بالأصح هواجسه التي يسردها تختار لغة البساطة، لغة لا تحتل التأويل أو الغموض بل هي تترك للبنانية الشعرية أن تفتح باب التأويل.

اللغة هنا تكتفي بأن تكون خطوطاً ترسم ملامح اللوحة وتحدد فضاءها في حين ينتبه ديركي أكثر ما يكون الانتباه

وبدأت تحل خيطانها

البيضاض

والصفراء

والزرقاء

في بهو العيادة

أما الشاعر عبد النور الهنداوي فهو في مجموعاته الثلاث، وبالدقات الأخيرة «أنا طويل جداً وأخشش بالورد» فيكتب قصيدة مختلفة كلياً، أنه ينطلق من رؤية سوريلية، تجعله غالباً خارج النقد، بل حتى خارج التداول، إلا في إطار نخب ثقافية ضيقة المساحة . كتابة الهنداوي الشعرية أثارَت ولا تزال جدلاً في حدود ضيقة أيضاً حول مشكلة التوصيل والعلاقة مع المتلقي، إلى حدود جعلت صدور مجموعته الشعرية الثالثة، ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب في سوريا لاحقاً إذ دأبت لجان القراءة في الإتحاد على رفض الموافقة على صدور أية مجموعة له في السنوات الماضية، خصوصاً أن تلك المجموعات كانت باستمرار تذهب ضحية، لجان قراءة من المتعصبين للنشر الكلاسيكي أو حتى شعر التفعيلة التقليدي. عبد النور الهنداوي، يواصل منذ ربع قرن ويزيد كتابة قصيدة شعرية، لا تقترب من المتلقي إلا لكي تشتبك مع ذاكرته الشعرية ومع ذائقته على حد سواء مبادراً بجملته الشعرية المتوترة، والمتحفزة إلى نقض وعيه، وإلى دفعه للإرتطام بجدار القصيدة إرتطاماً حاداً يشعل نقاشات فيها ما فيها من حضور أسئلة عن مآل الشعر مرة، وعن جنس ما يقرأ مرات، و في الحاليتين ثمة تكرار وتكرار لصياغات شعرية تؤكد حضورها عبر الخلاص من أية تشابهات مع أية روى أوحى عادات شعرية أخرى :

الأشجار

ماذا أقول لها

كي لا تلعني أمام الريح

ماذا أقول للشوارع

وهي تستقبل الفجر

والفجر؟

بدوره يتخسر كضوء في ممر؟

قصيدة النثر السورية الجديدة، أهم ما يشغل شعراءها هو التجريب ومساحة، التجريب، زهدم كل يوم بأسماء وتجارب جديدة، ولكننا نقدر بنظرة متأنية أن نضع أصبعاً على ما في الركام الضخم من تقاج جميل، يطل بين وقت وآخر.

إلى خلق حال ، يمكن أن تنتقل عدواها إلى القارئ من خلال ما تعكسه من ألم، ثمة حبيبة يتوجه إليها الخطاب، بل هي تطلق الخطاب أحياناً، وثمة مكان يعبر دوماً عن التشرد خارج جدران البهوت والأماكن المستقرة، وبين هذين الحدين، الحبيبة والمقهى تقع أحداث لقمان ديركي الشعرية، أكاد أقول أحياناً لأن قصيدة لقمان في وحوش العاطفة تعزف على أوتار عاطفة فيها الكثير من حضور درامي يؤسس في كل مرة مشهداً وله أيضاً أبطاله وشخصه في مكانهم وزمانهم وحتى في لا مكانهم ولا زمانهم.

إنه شاعر هامشي ينتمي إلى رصيف الشعر بكل ما في الرصيف من قدرة على المشاكسة وممارسة الشغب الجميل الذي يقبض على الطفولة بشدة وينتقل بها من مقهى إلى مقهى ومن قصيدة إلى قصيدة،

في بار لا يشبه أياً من

التلفين . وتحديثاً كثيراً

بحماس ... كما لو أننا نلتقي لأول مرة

وفي ذات البار

بعد زمن

إنطينا

لم نخفي بعضنا البعض

ولم نتبادل النظرات أو نتحدث

كما لو أننا نلتقي لأول مرة.

أما عابد اسماعيل، الذي درس الأدب الأمريكي في الولايات المتحدة الأمريكية، وتعلم على هارولد بلوم، بل وترجم بعض كتبه إلى العربية فقد أصدر عدداً من المجموعات الشعرية المميزة، وتلفت الانتباه في قصائده الرغبة العارمة في استقصاء احتمالات المشهد الحياتي الصغير والعادي، إذ نرى القصيدة تذهب إلى حدود رؤية الألم الإنساني في صورته الأخرى المتخيلة بل المحتملة، والشاعر في هذا الحال يكتب من خلال لحظة تأمل توازن فيها القصيدة بين حدي الرؤية الذهنية والاستجابة الإبداعية العفوية، بما تتصف به كل واحدة منهما من مواصفات متعارضة، قصائده لوجات يظللها الأسود، في سطوة حضوره وقوة إيحائه وملامسته الخشنة لمشاعرنا، وهي لوجات، تعتمد في أساسها على الابتعاد من الإطالة التي كان يمكن أن تبدو في مثل هذه القصائد عجزاً نشازاً وزائداً على أوجاع تحسن قول نفسها :

شموعا كثيرة أضاعت لنا الريح

الريح السوداء

التي خرجت من الإبريق



٣٧٢

ناهدة الرماح

نص: جواد الأسدي *

الشخصيات

| | |
|-------|--------------|
| نورا | ماريا الفاجر |
| ناهدة | عبدالله |
| شقيقة | (شخصية |
| عامر | لاتظهر) |

الفصل الأول

بيت قديم بثرياته، ومراباه وجدرائه، وشخصيات ينتابها جوع قديم لدروب البلاد التي اقتلعوا منها. ناهدة الرماح بسنواتها السادسة والستين، تنظر إلى ماضيها المسرحي بفرح وإلى حاضرها بسخط. شقيقة ابنتها الشابة، فشلت في أن تكون مغنية مشهورة بسبب تردي ظروفها ونفسياتها، أما ابنتها الصغيرة نورا، تنتصب كملك في بيت بارد الأبواب. بينما ناهدة التي فقدت بصرها تتفرج على التلفزيون بشكل دائم فإن شقيقة تنظف البيت وتصدر أصواتاً عنيفة. ناهدة: (صوت التلفزيون عال)

أحس كما لو كنت في سجن نسائي متروك، شباك يطل على حديقة ممتعة، ثريات تسقطها العنمة؛ طاولة بليدة بلا قلب، ومراباه تتكسر يوماً في المساحيق التي أحاول أن أطلي بها وجهي، عبثاً أحاول استرداد ومضة في العين أو في الروح؛ وربما أكثر الأشياء فداحة ومرارة هو أن ابنتي الوحيدة تهجرني، تخرج في الصباح ولا تعود إلا في الليل، والأصدقاء الذين آدمنا الفرح في بيتي حين كنا في البلاد، نسوني، هكذا، كأنهم نزعوا عن أبدانهم ضمائرهم واتفقوا جميعاً على اغتيالني، حتى أنت، تحولت إلى سجانتي تخرجني وتقتلين الأبواب دوني، فأبقى طوال النهار أتخطب هنا وهناك، أكلم نفسي، واحثها على البكاء أو الصراع، ثم لأنحول إلى كائن يزجج التلفزيون؛ أو التلفزيون؛ ما الذي أصاب الناس، لماذا لم يكلمني أحد في أيام الأعياد؛ شقيقة: أسي: كفي عن الذنب؛ ناهدة: حتى أنت، تركتني في العبد، وذهبت إلى الشارع ومرحت في الدائقات، ارتديت ثيابك الجديدة، ويسبب فقدانني لبصري تنصرفين معي كما لو كنت ثقيلة عليك؛ لولا نورا لما بقيت في هذا البيت لحظة واحدة؛ شقيقة: أوقفني اهانتك، أرجوك؛

* مخرج وكاتب مسرحي عراقي

ناهدة: لن تستطيعي أن تفهمي معنى أن يقع الإنسان ضحية العتمة! إنني في عمق العتمة! شفيقة: ماذا أستطيع أن أفعل لك!

ناهدة: أفهمي ألمي، وإدركي معنى أن تكون امرأة مثلي وحيدة بعدما كانت في زحمة الحشود والمعجبين. أعرف بأن كل ذلك المجد انتهى، ونحن الآن بعيدون عن أهلنا وبلادنا، والمسرح الذي كان يضيء أرواحنا قد انطفأت قناديله وأدرك بأنني الآن امرأة لا تعيش إلا على يوميات سحقها الغربة والمرارة! إنني وحيدة، أكثر من أي وقت مضى! أنزل إلى الشوارع، حاملة العصا ذراعي الجديدة، فتتوه قدمي بين التعتش والاصطدام بالناس وبالجدران وبالإشارات الضوئية، عصباً أحاول اكتشاف أمكنة تعوضني عن امكنتي أو عن بهوت تضيء روحي أو عن اصدقاء جدد!

انني أفتش بلساني وقدمي وملابسي وذكرياتي دون أن أتجراً على أن أضع حداً لهذه الحياة الملطخة! لست صديدا سهلا لانتحار وشيك، ولا أنشد في سكوتي سوى الحديث مع نفسي، هذه هي سلوتي الجديدة!

تعالى ساعديني، أريد أن أذهب إلى الحمام! شفيقة: حالا، سأنتهي من مسح الطاولة وأتي إليك! ناهدة: تحركي، اسديني، أنا بحاجة ماسة للحمام!

شفيقة: يا إلهي! أيا تصبرين لحظة واحدة! ناهدة: انظري تصرفين معي كما لو كنت اسيرتك، خادمك! اللعنة على رحمي الذي حملك!

شفيقة: الا تكفي عن شتائمك! ناهدة: أين أنت؟ (تصرخ)

شفيقة حاضر، حاضر. ناهدة حاضر، حاضر. ولا تتحركين من مكانك!

شفيقة: إن استمرت لعنائك وسخطك علي بهذا الشكل، سأخذك إلى ابنك الكبير، هناك ستهيمن معنى الرأفة! ناهدة: لا، سأبقى هنا جائمة على قلبك! وسأذهب إلى الحمام وحدي!

تساعد نفسها، تمشي بصعوبة، متوجهة نحو الحمام! شفيقة راتع، جربي أن تساعدي نفسك! افرضي بأنني قد تزوجت، أو رحلت أو مت، ماذا كنت ستفعلين بدولي!

ناهدة: أنت ابنة رائعة! (يتهمك).

شفيقة: يجب أن تتعلمي الدرس كاملا من النساء الصبورات اللواتي فقدن أولادهن في الحروب!

ناهدة: نسيت كل شيء وحربي الأكثر ضراوة هي هنا، على هذه الجبهة، في هذا البيت حيث أفسر بهجتي! اللعنة علي لأنني لم أعرف كيف اصطاد رجلا لأيامي الصعبة!

شفيقة: ليس هناك رجل واحد يستحق منا أن نرثيه أو نتذكره! لم يكن الرجال يوما سوى مشاريع مؤجلة لخنازير برية! همهم الوحيد هو ابتلاع المرأة بسريرها في لقمة واحدة!

ناهدة: أرجوك، إن وجدت خنزيراً واحداً أقبضي عليه واسحبيه من أذنيه إلى سريري! شفيقة: (تضحك)

ناهدة: لماذا تضحكين، أنتعتدين بأنني لست بحاجة للرجل! شفيقة: على أية حال، نسيت أن أذكرك بموعدك مع المخرجة السينمائية، ماريا الفاجر.

ناهدة: اتصلي بها، وألفي الموعد!

شفيقة: لماذا؟

ناهدة: لأن لا جدوى من أي شيء!

فقدت الأمل بكل شيء!

شفيقة: يا امي، هذه المخرجة المعروفة تريد التعرف عليك بهدف إعطائك دورا كتبتة خصيصا لظروف تشبه ظروفك، يجب أن تساعدي نفسك والا فإن الإحباط سيقتلنا!

هيا، غيري ملايسك وخففي من سخطك وشتائمك!

تقبلها، تعانقها!... هل أخذت دواءك؟

ناهدة: لا، أريد أن اموت!

شفيقة اهدني، يا حبيبتي

يا روحي!

ناهدة لست حبيبتي

ولا روحد

تبكي ..

شفيقة لماذا تبكين!

ناهدة: هكذا، أبكي على حظي!

شفيقة: يجب أن تستعدي جيدا لخطف فرصة تمثيل الدور السينمائي المرتقب! منذ عشرين سنة لم تغطي شيئا يذكر على صعيد التمثيل! ألست في عطش حقيقي لأداء دور مميز يعيد لناهدة مجدها، هاه!

افتحي قلبك ومشاعرك لهذه المخرجة! وكلمها عن كل شيء!

هكذا بلا خوف ولا تردد، ويشاركك المعهودة صبي لعناتك
على كل من تسبب في نفيك وإجبارك على العيش خارج بلدك!
اصبرخي، اظهري سخطك وكلمتها بصراحة عن تلك اللحظة
المهولة التي فقدت فيها بصرك وأنت على خشبة المسرح!
ثم بسبب رحيلك واختفاء ابنك عبدالله والمبررات التي
جعلتنا نعيش حياة غير آمنة، ومهددة!
ناهدة: اعطني سيجارة!
شفيقة: أركيلة أم سيجارة!
ناهدة: أرجوك، بلا مزاح!

تشغل لها السيجارة
ناهدة: وما نفع كل هذا الصراع ما دمت قد خسرت البلاد
وعليا!
عندما تخسرين جنتك فحجيم هي عليك أينما حللت.
صمت طويل، شفيقة تطفئ، التلفزيون، هدوء كبير يحل في
البيت.

متى ستأتي نورا؟
شفيقة: بعد نصف ساعة!
ناهدة: هل انخفضت حرارتها!
شفيقة: ترتفع وتنخفض!
أن عدم استقرار حرارتها يقلقني جداً.
ناهدة: لا تخافي!
شفيقة: ستأخذين دواء؟
ناهدة: بعد الطعام!
شفيقة: رائع، أمي سامحيني على عصبيتي!
ناهدة: لا أعرف لماذا كل هذه القسوة!
شفيقة: لا تظلميني!

تعانقها ...
(بحب) تعالي، سأخذك الى الحمام بنفسي!
التلفون يرن..

ناهدة: التلفزيون يرن
شفيقة: لحظة من فضلك.
ألو.. ألو.. أهلاً
أرجوك، اتصل بعد نصف ساعة، هاه، لا، أريد أن
أخذ أمي الى الحمام.

تغلق التلفزيون.
ناهدة: (شفيقة تسند أمها)

أعرف بأنني سأموت قبل أن أرى ابني عبدالله
شفيقة: هذا فال سوء يا أمي! كفي عن هذه التصورات!
ناهدة: ماذا يفعلون به الآن!
كيف سيتم حل اماناتهم وتعبئتهم ووحشتهم، كيف! وهو
الذي يشبه الناسك في سلوكه والشاعر في نظم كلماته
ومخاطبته للناس!

شفيقة: تفانلي بالخير وادعي الله أن يرجعه سالماً.
يخرج
تدخل أمها إلى المرحاض وتعود
يرن التلفون مرة أخرى.
ألو.. ألو. اعذرتي لأني مشغولة وأمي مريضة! حتى لو كان
الأمر مهماً! لا أستطيع الكلام الآن، أرجوك!

تغلق التلفون!
ناهدة: عامر كان على التلفون
من داخل الحمام!

أليس كذلك؟
شفيقة: لا
ناهدة: نعم نعم، لماذا تكذبي!
(صمت طويل)
شفيقة: تأخرت نورا.
ناهدة: كلمي معلمتها!

تدير قرص التلفون
شفيقة: ألو.. ألو. مدرسة الأنوار! كيف أحوالك! عزيزتي أنا أم
أنوار! نعم، تحركت السيارة منذ عشر دقائق! طيب أشكرك جداً.

تغلق التلفون!
تخرج ناهدة لوحدها
بمساعدة العكازة:

ناهدة: سينفطر قلبي لأن صورة عبدالله لا تغيب عن عيني!
شفيقة: لا حول ولا قوة إلا بالله!
ناهدة: كان يمشي في الشارع مثل طير الجنة ثم فجأة طوقوه
من كل مكان، وانهاروا عليه باللكمات والضرب، دماؤه سالت
من رأسه، لا شيء، فقط لونه لا يريد أن يتحول الى تمثال في
حديثهم ولا جندي لحروبهم ولا خادم لتكنائهم ولا شاعر
على اعداداتهم!
إسود هذا الثدي من كثرة الفراق.
شفيقة: ماما، أرجوك، اسكتي.

يدق جرس الباب
شفيفة تفتح الباب
لنورا، التي تقبل أمها وتفلت باتجاه جدتها حيث يتعانقان بقوة.

نورا: هذه الوردة لجدتي الرائعة.

تقبلها مرة أخرى.

شفيفة: أين وردة ماما إذن؟

نورا: غدا! ماما أنا جائعة.

شفيفة: سأسكب الأكل حالا.

نورا: جدتي ستطعمني بيدها!

تقبل جدتها مرة أخرى

وتنام على حضنها.

ناهدة: الحمد لله، حرارتها منخفضة!

نورا: أنت أروع جدة في الحياة

هل أقرأ لك نشيد اليوم.

ناهدة: إقرئي يا حبيبتي!

نورا تقرأ نشيدا مفككا وتغني غناء غير مترابط بينما شفيفة تحضر الطعام على الطاولة، يرن جرس الباب، فتركض نورا وتفتح الباب تستلم رسالة من ساعي البريد.
نورا، شكرا عمو يريد.

وصلتنا رسالة!

ناهدة: اعطيني الرسالة حبيبتي!

تقوم وتتحرك قليلا.

نورا: أين الرسالة!

شفيفة تركض نحو نورا.

نورا: رسالة من خالي عبدالله!

شفيفة: لا، الرسالة ليست من عبدالله

ناهدة: نعم من عبدالله هاتينها!

شفيفة: أمي، لماذا توترين بأعصابي!

ناهدة: لمن هذه الرسالة!

شفيفة: لي من عامر!

نورا: لا، أنا قرأت المظروف!

واسم المرسل عبدالله

شفيفة: (بعصبية- تضرب نورا)

إن تدخلت مرة أخرى فسأقص لسانك!

ناهدة: إن لم تعطيني الرسالة سأخرج من البيت فوراً.
لماذا تلعبين بأعصابي!

شفيفة: حتى لو كانت الرسالة من عبدالله فلن أقرأها لك إلا بعد الانتهاء من الطعام!

ناهدة: أكلت وشبعت!

شفيفة: والله العظيم إن لم تكلمي صحتك، سأمزق الرسالة وما فيها!

ناهدة: لا، سأكمل صحتي! نورا، تعالي، إجلسي إلى جانبي.

نورا تجلس إلى جانبها ويأكلان بنفاذ صبر.

صمت طويل، أصوات الملاعق والسكاكين موسيقى مناسبة.

نورا: اعطيني الرسالة، أنا سأقرأها!

لماذا بحاجة إليك! (ما زالت تبكي)

شفيفة: إن لم تسكتي سأضربك على وجهك!

نورا: لا لا لا، لن تضربيني مرة أخرى!

تبكي بحرقة!

شفيفة: إن لم تسكتي سأخذك إلى الغرفة!

نورا: (تصرخ أكثر)

ناهدة: لماذا تؤننينها، إنها مريضة وحرارتها عالية!

شفيفة: مريضة وقليلة الأدب!

نورا: لو كان أبي موجودا لما ضربتني!

شفيفة: ماذا قلت؟

نورا: أريد أن أعيش مع أبي!

شفيفة: غبية، لم أر بنتا بمثل غيائك!

نورا: لست غبية، كلهم يقولون لي في المدرسة، لماذا طلق أبوك

أمك! البعض الآخر يقول لي، هي أنت يا ابنة المطلق!

شفيفة: طيب، اسكتي! (تكسر آدامها)

أش... أش

وإلا سأكسر رأسك!

تهرب إلى حضن جدتها وتصمت تدريجيا.

يعم صمت ملغوم سرعان ما سينفجر.

نورا: جميع البنات يركضن نحو آبائهن الذين يحملوهن،

ويقبلوهن بينما أنا أظل وحيدة دون حضن يلمني! هذا الشيء

صار يؤذيني!

أكثر من مرة أنهض إلى مرحاض المدرسة وأبكي بصوت غير

مسموع لكيلا يسمعتني أحد! لا أريد أن أكون بنتا منبوذة! لا

أريد.

الفصل الثاني

يهبط الستار على مسافة أربعة أمتار من مقدمة المسرح، على الجدار أو الستار نفسه توجد رسومات عامر الذي اعتاد أن يضرب بريشته المجنونة قلب اللوحة الكبيرة (الستار). تدخل شفيقة بكامل اناعتها وحضورها اللافت، بينما ما يزال عامر يقوم ببعض الضربات على اللوحة. شفيقة: مرحبة! عامر: مساء الخير! شفيقة: (صمت) عامر: ما بك! شفيقة: (صمت) عامر: لماذا تأخرت! شفيقة: مشاغل البيت وترها الحياة! عامر: لماذا أنت غاضبة! شفيقة: لا شيء (تختزل أجويتها) عامر: إذا كنت جهادية نحوي إلى هذه الدرجة.. فلماذا أتيتني. شفيقة: هكذا، أريد أن أسلي نفسي! عامر: تسلين نفسك؟ شفيقة: لماذا تحاصرني بأسلكتك! عامر: منذ قليل كنت أستمع إلى أغنيك التي غنيتها ذات يوم في هذا البيت! شفيقة: أنت تذكرني بماض باندا! عامر: كم كان صوتك قويا وبافنا! للأسف، خريت موهبتك متقصدة! شفيقة: كف عن تنظيراتك السقيمة! عامر: كان يمكنك أن تكوني مغنية مشهورة! شفيقة: لم أكن مغنية يوما ولا أريد أن أكون! عامر: كعادتك تدوسين على الأشياء الجميلة! شفيقة: ماذا تقول (بعضية). عامر: قصدي دائما تتركين نفسك طريدة للألم والحسرة! كأنك تحبين دور الضحية! شفيقة: طبعاً، أحب دور الضحية أمام جلال يشبهك! عامر: ليعني كنت كذلك! شفيقة: لا تدعي العفة! عامر: ومن هو العفيف حقاً في هذا العالم! شفيقة: أنا!

شفيقة: طيب، طيب (تحضنها وتقبلها) أغسلي يديك وغيري مالبسك واستعدي لكتابة وظيفتك! نورا: لا.

ناهدة: اتركها، تعالي حبيبتي، تعالي.

تقبلها بحنو كبير!

صمت طويل، الجدة تفتح التلفزيون،

نسمع أخباراً سيئة..

المنيع: الجرافات هدمت سبعة منازل، المستوطنون ذهبوا بنتاً فلسطينية ورموها في منتصف الشارع... المستشفيات...

شفيقة تطفى التلفزيون

فجأة انفجار صوتي عنيف يهز البيت، نورا تصرخ الجدة تحضن نورا.

(صمت طويل)..

يعود الضوء مرة أخرى فترى الثلاثة إلى جانب بعضهم. (صمت طويل).

شفيقة تفتح الرسالة.

شفيقة: أمي، ألا تريدان أن أقرأ الرسالة

ناهدة: نعم.

شفيقة: الحبيبة أمي.

حنين كبير إلى وجهك الطيب

وبوسات حارة إلى شفيقة وملاكى الرائع نورا.

أما بعد...

فأنا أكتب هنا تحت وطأة عتمة حقيقية ويرد يقص العظام وروائح تسد الشهية!

مكدسون هنا في حفرة ضفمة تشبه المقابر الجماعية.

كل الجنود في هذا المعسكر المقيت مستنفرون وراء رشاشاتهم التي تنتظر صباحات الأعدام!

الجنود يزدحمون بشهوة لا مثيل لها لكي يتفرجوا على الغنيان المحكوم عليهم بالأعدام وهم ينزفون دماءهم على قمصانهم وعظامهم!

لا أعرف مصيري حتى الآن!

أنا في حالة من الانتظار البائس!

لا النوم نوم ولا الطعام طعام المعدة فارغة والهواء يابس!

انفجار صوتي عنيف جداً...

عامر (يضحك)

يشربه جرعة واحدة ويصدر أصواتا!

شفيقة: متى انتهيت من رسم هذه اللوحة!

شفيقة: (تفعل مثله) قوي جدا!

اللجنة عليك، ووطنني!

عامر: قبل ساعة من الآن!

عامر: ما الذي يقلقك؟ ماذا يضايقك!

شفيقة: أكرهه، لكن لوحاتك تعجبني!

شفيقة: الأدنى يأتيني من كل الجهات!

وضربات الريشة عندك مثل جسد الطائر الذي لا سطح له!

من جهتك!

هكذا يظل يتخبط في السماء حتى يرتطم بنجمة ضخمة

عامر: من جهتي!

فيسقط وتسقط النجمة!

شفيقة: من جهة نورا التي تفقد أباهما بقوة! ومن جهة أمي

عامر: عندما أفرغ من رسم اللوحة، أحس كما لو كان الدم

التي تكاد توصلني إلى الجنون بانتظارها عودة أخي! كيف

كله انسكب مرة واحدة من فمي!

أوضح لنورا استحالة عودتي لأبيها!

شفيقة: (ترتجف)

ولأمي استحالة عودة أخي إليها! كيف؟!

عامر: ما بك! ترتجفين!

إن أشق ما في حياة أم مثل أمي هو انتظارها لولد لا يعود!

شفيقة: البرد ضرب عظامي!

ومع إحساسها الخفي بذلك، لكنها تظل تجلس يوميا أمام

عامر: اعطني تلك البطانية

عتبة البيت وتنتظر حتى منتصف الليل!

يعطيها البطانية فتضعها على كتفها!

إنها تحول بيتنا إلى ساحة حرب حقيقية وتدفننا جميعا إلى

عامر: آخذك إلى الدكتور!

انهيارات عصبية لا مثيل لها!

شفيقة: هل تخاف عليّ!

في وسط هذه المطبخة التي تلحن حياتي اليومية لم يبق لي

عامر: كيف لا أخاف عليك!

سوى ذلك الضوء القادم من جهتك!

من غيرك تملأ هذا المرسوم بالصخب والصراخ!

عامر: (يضحك)

شفيقة: (أسنانها تصطك) تصرفت بجنون فمشيت تحت

شفيقة: لماذا تضحك!

زخات المطر دون جاكيت! يبدو أن الرطوبة مست عظامي!

عامر: أضحك على الضوء الذي يأتيك من جهتي أحقا يوجد

عامر: عانقني! تعال عانقني!

ضوء يمكن أن يأتي من جهتي!

عامر: (يعانقها فعلا)

شفيقة: أردت أن أقول بأنني أحبك وأنت رجلي في هذا العالم!

شفيقة: قبلني! قبلني أيها البغل!

عامر: لماذا تضعين على كتفي أفعالا لا استطيع احتمالها!

عامر: اسمعي سأعطيك كأسا من الكونياك إنه كئيل بطرد

شفيقة: أليس أثقالي بخفة الطير يا عامر!

البرد من عظامك!

عامر: (يصمت)

شفيقة: وحدها قبلتك تستطيع أن تطرد البرد من عظامي!

شفيقة: حين أدخل مرسك هذا، أحس بطمأنينة حقيقية!

عامر: تذرعين بالبرد لكي تقبليني، هاه

كنت وما زلت شغوفة بالدخول إلى خيمتك، لمشاهدة النساء

عامر: (يضحك)

النائمات على أسرته! النساء الحالمات، الممددات على نيران

شفيقة: وضع، أنت رجل وضع!

ريشتك! وفي لوحاتك!

عامر: ماذا يضايقك! قل لي ما عندك بسرعة!

قبل التعرف عليك كنت أقول لنفسي لو وقعت في غرامك، ترى

شفيقة: اشعر بأن نديبي منتفخان أو كأنهما باقتان من الثلج!

إلى أين ستجرفني أمواج! اعترف بأنني كنت أخاف المرور

لماذا يتسلل إليّ شعور خفي بكوني مقبلة على شيء غير

أمام بيتك، وإن مررت أنسى المشي فاتعش وأرتيك!

مسيروق!

كنت أهدس لنفسي كيف سأزيح عباءتي أمام كاميراتك

عامر: أتريدين أن تقول لي شيئا خاصا!

المنصوبة أمامي!

شفيقة: (ترتشف قليلا من الكونياك)

وإن صرت موديك ذات يوم ألا تأكلني بنظراتك ورجولتك! إن

عامر: ارشفيه مرة واحدة، هكذا

ممارسة الحب معك في الظلمة أخف على روحي من التعري
بين زحمة لوحاتك!
كانت كلماتك تشبه ضربات وتر الكمنجة على روحي!
أتذكر يوم قلت لي ان لوحاتي مثل النسيان في لحظات
العناق؟

عامر: سأبدؤ أحرق وأسالك! بماذا تعولين علي!
شفيفة: أنت تفسد لحظتي هذه!
عامر: أريد أن تجيبي على أسئلتى أرجوك!
شفيفة: أحبك!
عامر: أنا أيضا أحبك ولكن لا أستطيع أن أقطف ثمرة هذا
الحب!
شفيفة: لماذا؟

عامر: لأن شجرتي نفسها جافة!
لم يصل الماء الى فيها ومعدتها جارية!
شفيفة: لا تهمني هذه الغزيبات من الألفاظ!
أنا أحبك!
عامر: لكنني لا أستطيع أن أقدم لك شيئا ولا لعائلتك! ولا
لابنتك!

شفيفة: (بهكم) لا أطلب منك أي شيء، وجودك يكفيني!
عامر: انت متحضرين داخل دومة حياتك في معارك البيت!
وأنا هنا أدفع فاتورة ضخمة عن كل أخطائي السابقة، نعيش
هنا كالبهايم، أحلامنا ضيقة،
صباحاتنا بانسة! ليالينا هرمة!
شفيفة: كيف تشكر وأنت أكثر الناس قدرة في تحقيق مآربك!
عامر: سخطي يقتلني!
شفيفة: أرجوك، حدثني عن شيء يبهج روحي!
عامر: (يضحك)

طبيب ساعدك عن البلاد!
شفيفة: لا لا، اسكت!
عامر: البلاد التي أأمتني!
شفيفة: قل إنك ما تزال تحبني!
عامر: البلاد، ذلك الحطب الأكثر ملامة للنار

شفيفة: كلمني عن لون العقد الذي ستضعه في عنقي!
عامر: البلاد، مذبح الحرب، موت الشفتيان مرعفة
قيحاتهم يوحل المارشات العسكرية! بلادي التي لا
حدود لضحكات صبيانها ولا سقف لشمسها ولا أرض

لطيباتها! بلادي، التي ان أحوز فيها على كتفين
لجناتني ولا ندابتين لقبري!
شفيفة: إنس هذا الصهرج الحامي وكلمني عن برد القبلات!
عامر: نيك

يشرب كأسا من النبيذ
شفيفة: ادفن هذه المأسى
وارجعتي ثم ارميني الى الشمس!
عامر: أرجوك، لم أعد أحتمل هذه الألفاظ.
شفيفة: ان قلت اني أحبك، تعتبر هذه مجرد ألفاظ!
عامر: لم أعد أحب أحدا! لا أريد أن يحبني أحد!
سأجلس في أسفل نفسي!

كم أنا بحاجة الى السكوت!
شفيفة: ماذا تقول؟
عامر: لا تصرخي، عليك ان تستعدي لما سأقضي به إليك!
شفيفة: سأخرج، لا أريد أن أسمع تهويماتك!
عامر: منذ الآن سأغلق بابي! لا أريد أن أرى أحدا.
شفيفة: أنت تطردني!
عامر: أفهمي قصدي كما تريدني!

شفيفة: يوجد معنى واحد فقط لكلامك! وهو إنك استنفذتني
وأني أصبحت عالة عليك! وفي قرارة نفسك تريد أن تبحث عن
امرأة غيري!

عامر: كيف لبحث عن امرأة غورك وأنت جائمة علي!
شفيفة: أمكذا تسمي وجودك معك! وأنا التي احتضنتك
بكل ما عندي من نؤفة وأمومة!

وقفت الى جانبك في تسويق أعمالك، حولت بيتك الى جنة بحسدك
عليها اسدقائك! لم تفهم معنى عناقتي ولا خوئي عليك!
عامر: ألم تلاحظي بأن دخولك الى بيتي ويقامه معي ليلا
نهارا، نهارا ليلا، جعل البيت مجرد مساحة لرغباتك! لم أعد
أستطيع أن أدعو أحدا! وأي امرأة تهاتفني أو تدق بابي
تعتقدنيها فوراً عشيقتي! عندما أعود من أي موعد تشمين
قميصي ويدي ورقبتي علك تعثرين على دليل لامرأة
طارحتني الغرام!

لقد مات البيت، لا تتلفون يرن ولا احد يدق الباب! لم يعد أحد
يرن سواك! بعدما كان بيتي جمهورية واسعة لأصدقائي
الموسيقين والرسامين والرسامات! انظري، لقد أصبحت
وحدي!

اليوم الثاني دون قلق وارتعاشات وأرق وخوف.

شفيفة: لم أرك وأنت بهذه الدرجة من الضحالة! بحياتي لم أطلب منك أن ترتبط بي ارتباطا ميكانيكيا! كنت دائما أفتح لك الباب الواسع لكي تتصرف بوقتك أمام لوحتك دون أي ضغط عليك من ناحية توفير حاجيات البيت؛ مثل أمير قارة ضخمة أتركه لألوانك وشغفك بعملك بينما أقوم في نفس الوقت بترتيب الطبخ والطيب والمناخ الملائم لمزاجك؛ ارتب لك المقالات الصحفية التي كتبت عنك في ملفات منظمة، ارتب المناخ الرائق واللطيف لكي يكون في خدمة مزاجك؛ دائما كنت تقول إم م، الله ما أطيب أكلك، وفي الحمام عندما أفرك لك ظهرك تصرخ أخ، ما أروعك، وفي مساجات الليل عندما أدعك جسدك بأصابعي تعوي وتقول، يا إلهي!

اعترف بأن قد تغيرت! لماذا تبرر بردك نحوني بكل هذا الصراخ الأجوف! لماذا تريد أن ترتب هريك مني بهذه الطريقة المجانية الشوارعية التي تفتقد الى المنطق والرجولة! هاه، تريد أن تخرجني من حياتك، طيب، قلها بصراحة، اخرجني من حياتي أيتها الصرصور السمينة!

لماذا تكذب عليّ وتريد أن أصدق هذه الألاعيب والغفركات، هاه! كنت تقول، شفيفة لم تعانقني امرأة بهذه الحميمية والشهوة في حياتي كلها! ألم تقل لي ذلك!

اعترف بأنك تغيرت! لأن لا لمعة ولا شرارة في عينيك!

إن كنت تلعب عليّ بالأحرى تلعب بي وتستخدمني لمشروعك الشخصي! وعندما انتهى مشروعك، تريد أن ترميني كما لو كنت كيس زبالة! فجأة سقطت في الكذب!

تريد أن تمثل عليّ دورا وتطلب مني أن أقبله!

ساقول لي بأنك كنت خائفا عليّ ولا تريد أن تكسر وجودي وتؤلمني لأن قلبك لا يقرى على مفاتيحي بحقيقة مشاعرك! دائما كنت تلعب معي اللعبة إياها!

القبلة في يد، بينما الخنجر باليد الأخرى التي استطيع

بالقبلة؛ ترفضني دائما الى مقام الذبح!

تكذبني على ورقك وأنت تدري بأنها ملطخة!

اعطني أغراضي إذن....

تقوم وتبحث عن أغراضها!

أين اسأوري، ساعتى

تفتش!

ثوب النوم، انظر!

شفيفة: أنت تحضرني لقرار كفيف بأن يقتلني!

عامر: لا أريد أن أحضرك لشيء! لكنني أرجوك افهمي معنى أن أكون حرا! وأن تكون لي مساحة لحريتي.

شفيفة: قل كل ما عندك بصراحة! وبصراحة حقيقية هو أنك ترى حريتك من زاوية واحدة! وهي الحرية التي تكفل لك ذلك التعدد من العلاقات! هو أن تحول هذا السرير إلى إباحية لتمارس الجنس مع من هب ودب من نساءك اللواتي يحلمن بحريتهن أيضا!

أنت تريد أن يكون هذا السرير وهذا البيت ملعباً للقحاب! وإن الاخلاص لك يهدد هذه الحرية ويذبحها حسب تعبيرك!

عامر: ماذا تريد مني بالضبط!

شفيفة: أن أكون معك وحدك!

عامر: أنا لا أريد أن أكون معك وحدك!

شفيفة: لماذا لا نعيش سويا بالحرية التي نشتهي.

عامر: لا أستطيع.

شفيفة: ما معنى التعدد في نظرك!

ماذا يكسبك تعدد العشقات والعلاقات الهامشية سوى تفريغ روحك من الخصوصية ونكهة التفرد ولذة العناق الصادقة التي لن تجدها في أي منهن!

عامر: طيب، لأنني لا أحبك أفضل أن لا أعيش لذة العناق ولا نكهة التفرد! أريد أن أكون عموما، هكذا، بلا لمسات متفردة! أحب المرأة التي لا تفضل البقاء عندي في الليل!

وأحبذ أن اجلس في الصباح دون أن ترتطم يدي في الفراش بجسد امرأة، إنني أعشق النوم لوحدي! أريد أن أقلب جسدي وأرمي رجلي ويدي وأحلم واشخر وأحس بالعطش وافتح الشفون لكائن من يكون وفي اللحظة التي أحب! لا أحب الرقيب ولا الشرطي الذي يحسب عليّ أنفاسي! حتى هذه البوسات التي تفاجئني فيها بين لحظة وأخرى وطوال النهار لا أحبها!

ملكك منك ومن عنائك ومن ممارسة الحب معك!

وشبعت من أكل الفاصوليا، أكره التبول واحقر الصيادية (والباربيكيو) ثم من الأنسب لك وإسمائلك ولأمك التي تحقنني أن تعودني إلى زوجك الرائع، أبو ابنتك، نور! الطيبة، لا يوجد أفضل من الزوج المثالي العفيف الذي يعود في المساء حاملا بطبخة ضخمة باليد اليسرى وبإقفاص في اليد اليمنى! يمارس الحب معك بلمح البصر ثم ينأى أبديا حتى

العطر...
الصور...
مرآتي...
مكياجى...
يا إلهي، ماذا فعلت بنفسى...
شفيقة: إيش... لا تتكلم...
عامن: حاضرن... سأسكت...

الفصل الثالث

ناهدة جالسة أمام التلفزيون، نورا نائمة في حضنتها! تدغل شفيقة كما لو كانت قادمة من الحرب! مع ذلك تتصرف باسترخاء وعادية وكأن شيئاً لم يكن.
شفيقة: ماما حان موعد نومك!

تزيح جاكيتتها، ترمي أحذيتها وتسقط على الكنية بكل تعبها!
ناهدة: إيش، لا ترفعي صوتك، نورا نائمة!
شفيقة: هل تعشيت؟
ناهدة: أكلت القليل من اللبنة والطماطم!
شفيقة: إذن خذي الدواء ونامي!
وإن لم تفعلني ذلك، ستعرضين نفسك إلى الخطر!
ناهدة: لست قادرة على النوم!
شفيقة: لماذا تعاندينني!

شفيقة تحمل نورا من حضن جدتها وتأخذها إلى فراشها!

ناهدة: يومياً تجبريني على الذهاب إلى فراش النوم بينما الأرق ودوامه الأفكار تجعلني مستيقظة حتى أذان الفجر!
شفيقة: أبلعي حبة المنوم وستنامين نوماً مريحاً!
ناهدة: لا، حبة المنوم تهيجني!
شفيقة: (تضحك)

ناهدة: وما الذي يضحكك!
شفيقة: على كلمة تهيجني!
ناهدة: طبعا تهيجني!

ليس بالطريقة الحقيرة التي فسرتها!

شفيقة: هاه، قصدك تهيج وسواسك وجنونك!
ناهدة: لا، تهيج حقدي عليك!

الساعة للثانية والنصف الآن
انتهت كل نشرات الأخبار!

(تبكي) ألم ترسم هذه اللوحة لي؟
ألم ترسمني عليها هاه
عندما كنت تخدش شفتي ببوساتك!
عامن: ستخرجين من هنا دون أي شيء!

تبكي بمرارة عالية تصل حد الهستيريا!
تنهجم على اللوحة وتمزقها بجنون!
تدوس على الأغراض!
لقد ضاع كل شيء!
كنت أحبكي ملجأً!
ضاع كل شيء!

جنونونها وهستيريا حركاتها توقظه

فيخاف

عامن: طيب، طيب، اتركي اللوحة ولا تصرخي أرجوك!
شفيقة: ضاع كل شيء

تكرر كلمة ضاع كل شيء!
عامن: شفيقة لا تكوني مجنونة! اهبطي
شفيقة: كنت أحسبك بيتي! أهلي!
عامن: إهدئي (يمسكها، هي ترتجف، تسقط على الأرض)
يخاف ويحاول احتواء الموقف!
طيب كنت أمزح معك!

شفيقة: (تبكي بحرقة)

عامن: أرجوك، أرجوك!

شفيقة: لم أقصد استفزازك!

يجلب الماء، يرشه على وجهها،
فتستيقظ وتنده، وتبكي

عامن: سأصل بالطبيب...

شفيقة: لا لا لا لا.

عامن: ألتصل بأمك!

شفيقة: لا..

شفيقة: ماذا سأفعل!

عامن: (تمسك يديه)

ناهدة: ألم تصل رسالة جديدة من ابني عبدالله
شفيقة: عدنا إلى الذنب، أين الريموت كونترول
ناهدة: لن تطفئنا!
شفيقة: نورا ثامنة والوقت صار متأخراً جداً
نطفى التلفزيون

ناهدة حقيرة، أنت بنت حقيرة!
شفيقة: موافقة، أنا أحقر امرأة أنجبته أنت!
ناهدة: أفهم مؤامراتك جيداً، تريدان أن تقتليني حب المنوم
في معدتي لكي أنام ثم تغفلتين للقاءاتك المشبوهة!
شفيقة: تتحدثين عن عامر، أليس كذلك!
ناهدة: بالضبط، الهل، حبيبك!
شفيقة: لا، تشتهي الرجل!
ناهدة: لا أطيع رؤيته!
وإن رأيته سأبصق بوجهه!
شفيقة: لماذا تكرهينه!
ناهدة: لأنه لا يريدك! لا يحبك!
شفيقة: وكيف عرفت بذلك؟!

ناهدة: اعترفي بأنك تتشبهين به بينما هو يتملص منك!
لم أرتج ل لصوته ولا لتعليقاته حتى لو قلت لي بأنه رسام
مشهور وإن الفتيات يتزاحمن عليه!
شفيقة: يحبني أو لا يحبني، ليست هذه مشكلتي، بل مشكلته!
ناهدة: لماذا تغفلين غرفتك عليك يومياً وتبكين مثل جرد
أبله! أتظنين بأنني لم أسمعك ولم أرقب مكالماتك!
شفيقة: أن علاقتي به حرة! لا أطلب منه شيئاً!
حيناً يختلف عن حب الآخرين!
سأسميه الحب الأبعد!
الأكثر ليبرالية!
ناهدة: ألم يثم معك!
شفيقة: (صمت)

ناهدة: بعد أن حرث في جسدك صرت تتحدثين عن الحب
الأبعد! الحب الحر، الذي لا يتغل بالالتزامات الزواج أو
الخطبة أو أي ارتباط!
رائع، من مصلحة أن يدفعك لتبني مثل هذه الأقاويل! لماذا
لأنه يعرف كيف يربط هروبه التدريجي!
شفيقة: تصفين علاقتي به وكأنني في معركة!
ناهدة: بالطبع، العلاقة بين الرجل والمرأة معركة صعبة

المراس!
لهذا منعت أباك وصففته صفقة تاريخية، لأنه لم يستطع أن
يستبيحني!
شفيقة: لأنكم جيل أهبل!
ناهدة: من يصون جسده ولا يبيع كرامته تسمينه أهبل!
شفيقة: لا تفهمون معنى الزمن.

ولا معنى الجسد
تخطنون في كيفية تفجير
واستثماره فتتحولون الى دمي معطلة! بحجة العفة والحشمة!
ناهدة: طوبى، بعد أيام سيتترك الرسام، فتقعين في حب
الموسيقى، ثم بعده السينمائي والنحات، وعازف
الكونتراباص، والممثل!
ووووو... إلى أن تتحولين الى جسد معطل!
شفيقة: الجسد جسدي وأنا حرة به!
ناهدة: تقو على جسدك إن كان بهذه الدونية!
شفيقة: خلص خلص، انهبي الى النوم! لا تسكتين إلا حين
تنامين! ليهتك تنامين شهراً بكامله فارتاح ويهدأ بالي!
ناهدة: إن أحسست بوجوده هنا، سأكسر رجله! والله،
سأضغ السكين الى جانبي!
شفيقة: إن تفوهت بكلمة أكثر، فسأترك البيت!
ناهدة: اتركي البيت...

تصرخ
لماذا تهجين عن مبررات ناهة لكي تذهبي إليه!
شفيقة: أحبه، أحبه، أحبه!
ناهدة: منحلة. بنت منحلة!
يأكلني الذم لأنني انجبتك!
اصلاً أبوك كان يطلب مني أن أجهضك!
غبية، لماذا لم أفعل ذلك! لماذا...
شفيقة: (تصرخ صرخة كبيرة فتوقظ نورا التي تبكي بعنف).

الفصل الرابع

يرن جرس التلفون في ساعة متأخرة من الليل، يظهر عامر
تحت لمبيرد وشفيقة في بيتهما تحت لمبيرد أيضاً بينما الجو
كله معتم.
عامر: مرحباً
شفيقة: (صمت)
عامر: ما بك!

شفيقة: لا شيء..

عامر: كيف حرارة نورا!

شفيقة: أحسن

عامر: وأمك...

شفيقة: اش، اخفض صوتك، أمي نائمة!

عامر: أمك صارت تشكل مصدر رعب حقيقيا لعلاقتنا!

شفيقة: علاقتنا؟

عامر: قصدي لحينا!

شفيقة: أرجوك غير الموضوع!

عامر: علي أمك أن تميز بين أن أكون صديقك أو رجلك

شفيقة: من أنت، صديقي أم رجلي!

عامر: صديقك ورجلك!

شفيقة: تكذب،

لأنك أنت نفسك لا تعرف إن كنت حقاً صديقي أم أنك رجلي!

أم أن علاقتنا مجرد نزوة سوقية للذة عابرة، انفجرت ثم

تلاشت!

عامر: حتى هذه اللحظة أنت امرأة رائعة!

شفيقة: امرأة رائعة، جملة في غاية الركاقة ويمكن أن تقولها

لأي من كان!

عامر: علي أن اثبت لأمك بأنني الرجل المثالي التي تريد هي

أن تصطاده لا ينتها!

شفيقة أحبك، أحبك بطريقتي الخاصة!

وإن كانت علاقتنا الجسدية قد غطستنا بشروط عبودية

بأهظة الثمن فأنا حريص على نزع فتيل تلك العبوة الناسفة

التي يسمونها السرير، الجسد، الجنس!

(صمت طويل)

شفيقة: تكلم تكلم (باستهزاء)

اش لحظة

نسمع صوت ناهدة من بعيد

عامر: ماذا حصل!

شفيقة: لحظة لحظة... ماذا تريدان!

ناهدة: مع من تتكلمين؟!

شفيقة: مع الشيطان! هل عندك مانع!

ناهدة: شيطانة تكلم الشياطين

لا بأس

شفيقة: نامي ارتاحي!

عامر: عندما رأيته لأول وهلة قلت لنفسي، هاه، هذه هي

وردة فردوسي!

دخلت الى مرسمي كما لو كنت مهرة تتوسل العر رقصت،

رقصت، رقصت حتى صار مرسمي موقدك وسريري سر

جسدك ولوحاتي شهوة فركك!

كنّا أحراراً بحق وعلاقتنا كانت رغبة، خاصة، بعيدة عن أية

رؤى ضيقة!

لهذا السبب أزهز الانتظار الكثير من الورد والرفرفة.

إلى أن سقطنا في الحفرة!

شفيقة: أية حفرة؟!

عامر: حفرة القياسات!

تريدني علي قياسك وأطلب منك أن تكوني علي قياسي!

أقصد المسطرة العاطفية، مسطرة المطالب، مع أنك لم تطلبي

من أن ترتبط رسمياً لكك فعلت ما هو أشنع من ذلك!

استعبدتي!

شفيقة: اسمع لم لا تأتي الآن!

عامر: اين؟

شفيقة: إلى البيت! إلى هنا!

عامر: وأمك!

شفيقة: نائمة!

عامر: أمك غولة لا تنام!

شفيقة: لا تخف تعال بسرعة!

عامر: شفيقة لا تعرضيني الى مهزلة لم أحسب لها الحساب!

شفيقة: تعال، لا تضيع الوقت.

يرتدي جاكته

ترتدي شالها

يتحركان فقط إلى الأمام تحت ظرف ضوئي مختلف، يزداد

الإحساس بالارتباك!

ناهدة: هل اعطيت البندول لنورا!

شفيقة: يا إلهي، لم تنامي حتى هذه اللحظة!

ناهدة: قلت لك حبة المنوم تؤرقني أكثر!

شفيقة: طيب، أنا قادمة!

ناهدة: ماذا تفعلين لوحده

شفيقة: أقرأ!

تتقدم إلى الامام، هو أيضاً...

تقبله بحرارة وحرقة!

يعانقها بقوة

تعود للتلفون!

عامر: أحبك، أحبك، أحبك! أحبك!

كم أشعر بالذنب لأنني استقرت مع مشاعرك في اللقاء المنصرم!

لعت نفسي وحظي والخوف ذبحني! خفت عليك، شفيقة لم أكن أقصد اهانتك أبداً!

فقط أردت أن نناقش طبيعة علاقتنا!

شفيقة: خدشنتي وأحدثت شرخاً كبيراً بروحي! لم أعد واثقة من شيء! انتهزت ثقتي بالجميع!

عامر: لا، لا تقولي مثل هذا الكلام!

شفيقة: أعطيتك عمري كله، تصرفت معك كما لو أنني حملتك تسعة أشهر في بطني ثم أنجبتك!

عندما كنت تمانقني، كانت تمناني أمومة لا مثيل لها خصوصاً عندما تحدثني عن غربتك ومنفاك وتوكل إلى شوارع بلدك، وعبادة أمك، وعاطفة أختك وأهلك وإخوانك!

أردت أن أجمعهم كلهم هنا، في هذا الصدر!

لم استطع أن أحمل غيابك ولا ثانية واحدة!

كم أموت، وتموتني الساعات عندما تطلب مني أن ترسم لودحك!

لا أعرف لم أحبك بهذه الدرجة من الجنون!

ألا نك متيم ببلدك ويتم بدونه! أم لأن بلدك هو طفلك المذبح في صدرك!

عامر: حبيبتي، لا تكلمي!

شفيقة: يا حبيب شفيقة، وعشقها وظمأها! وجنونها ورعونتها وطيبتها!

تقبله حرارة وحرقة

عامر: لم يبق أمامي سوى حل واحد!

شفيقة: (صمت)..

عامر: السفر...

شفيقة تنكس رأسها ولا تستطيع أن تنظر إليه!

نعم أريد أن أرحل من هنا!

لم أعد أطيق البقاء في هذه المدينة، نفذ صبري، الاحتياط يجبر قدمي نحو التهلكة!

فقدت شهيتي للأكل

والشراب والكلام

والنوم واليقظة

فقدت الإحساس بكل شيء!

شفيقة: عيث، أنت توغل في عيث البحث عن الملاذ!

عامر: لقد قررت

شفيقة: ودون أن تأخذ رأيي

عامر: اعرف بأن الخبر سيقع على رأسك مثل الصاعقة ولكنني...

شفيقة: إنني اجترأ أمني اجترأرا.

أحمل غرقتي بداهلي وأجوب الشوارع، شارعاً شارعاً

لكي أحصل على رغيف حر.

أعود يومياً إلى مرسمي ممبطاً لا أقوى على حمل الريشة

أو تحريك الألوان أو زحزحة اللوحة!

فصلوني من وظيفتي لأنني ذات يوم كنت مصراً على أن أقول الحقيقة، الحقيقة كلها دون نقصان دون تجميل أو تزييف!

لهذا السبب اعتبروني محرصاً زنديقاً يساهم في تخريب والنيل من المقدسات والمحرمان!

لم أفعل شيئاً سوى إنني أردت أن أفتح لتلاميذي أبواب الرؤيا وأن أكشف لهم عما يحيط بهم من عسف وجور وجوع وإهانات وظلم، وخوف ورعب!

لم أدخل الفراش يوماً إلا وجسمي مهوداً، منزلقاً إلى نفق من الأحلام الكابوسية القاتلة!

خائف، أنا خائف من تلك الجيوش التي تتسلق مناماتي للأطاحة ببلوحتاتي وأهلي!

افهمي إذن لماذا امتنعت طوال السنوات الماضية عن بيع لوحاتي أو أن أعرضها لأنني أخجل من تلك الأمية الطافحة والأميين الذين التبس عليهم معنى الاشارات والدلالات والمعاني!

هذه هي الأسباب التي تجعلني أحمل حقيقتي مرة أخرى لبلد آخر!

صمت.

شفيقة: وأنا؟

عامر: ستجرحين مني!

اكتشفي معنى جديد! لحياتك بعيداً عن بوّسي!

شفيقة: لم تسألني فيما إذا كنت سأصاب بلوثة الجنون أو فقدان الذاكرة أو أن أخرج إلى الشارع بحثاً عن نساء انتمى إليهن في زحمة المواقير والبارات!

لم تسألني كيف سأحتمل غيابك ولا عن معنى حياتي بدونك! هكذا بكل بساطة، تضع قمصانك وفرشاة أسنانك وأدوات حلاقتك، جواز سفر، تضع كل هذه الحاجات في الحقبة وتمضي! طيب، لم تسألني فيما إذا فكرت جدياً بالجميعة معك!

عامر: كيف؟

شفيقة: أسافر معك! أحمل حقيبتي وأرفعها إلى جانب حقبتك!

ونمضي!

عامر: مجنونة!

شفيقة: مستعدة أن أترك كل شيء من أجلي!

عامر: حتى ابنتك؟!

شفيقة: حتى ابنتي وأمي وبيتي!

عامر: كيف تتركين امرأة فقدت بصرها وطفلة تركها أبوها!

شفيقة: (يزداد توترا) لا أعرف!

قل عني امرأة ساقطة

امرأة بلا ضمير بلا عدالة!

قل ما تريد لأنني أريدك ولا أستطيع العيش بدونك!

عامر: لماذا تطلبين المستحيل!

شفيقة: ابقني هنا أو اذهب معك!

عامر: حبيبتي، روحي!

شفيقة: لا تلعب علي بهذه الألفاظ.

تمسكه من عنقه

لن تذهب: لن أتركك تذهب

عامر: يا شفيقة (يصرخ)

افهمي جيدا بأنني ينسب من كل شيء وأريد أن أبحث عن ضوء!

شفيقة: وأنا عن ماذا سأبحث!

لماذا تريد أن تدوس علي وتمشي!

عامر: لم أؤس عليك، لقد أوضحت لك كل شيء! لا أستطيع البقاء معك!

شفيقة: ستترك البلدة بسببي إذن!

عامر: لم أقل ذلك!

شفيقة: نعم هذا هو السبب!

عامر: عندما تتخلين عن أمك وابنتك، هذا يعني أنك ستخلين

عني ذات يوم!

شفيقة: منحط! منحط!

عامر: بذلت جهدا في اقناعك بمشروعي لكيلا أفقد علاقتي بك!

افهمي جيدا إن أحدا منا يجب أن يمضي!

لذلك اخترت أن أكون أنا لكيلا أعرضك إلى المزيد من الألم

والسخط العائلي.

لا أريد أبدا أن أحمل ذنوب هجرانك لابنتك!

شفيقة: هكذا هي صفات الرجل الماهر الذي يفهم كيف يفبرك الذرائع!

الكتب أصبح وسيلتك الملائمة للضحك عليّ ولالعب بمصري!

انني احتقرك وأدوس عليك وأرفضك، أغرب عن وجهي.

تغتابها الهستيريا،

لكن هذه المرة ليس نحو البكاء إنما للعنف والتكسیر!

(تهزه) كلب، كلب، كلب، كلب

ناهدة: لماذا أدخلتني إلى حجرتك!

انظري ماذا فعل بك!

يخرج عامر من المكان

شفيقة: أحبه، أحبه، أحبه!

ناهدة: اسكتي ولا تتصرفي بجنون! دعيه يذهب، هناك ألف

رجل يتمتع أن يقبل قدميك!

شفيقة: أتريكينني أريد أن أقتل نفسي!

والله سأقتل نفسي

تصرخ

أين السكين! أريد أن أذبح نفسي!

نورا تصرخ بجنون وتركض بين أرجاء المسرح!

ناهدة: شفيقة! إهدئي!

نسمع شفيقة وهي تحطم المطبخ

تذهب نورا نحوها!

صراخ مريير يتناهى من جهة المطبخ

تخرج نورا والدم على قميصها ويديها!

نورا: (تبكي) جدتي، جدتي...

جدتي!

الفصل الخامس

تبدو ناهدة في هذا الفصل أكثر حيوية وحركة كما لو أنها استعادت شبابها بسبب أملها في قدوم المخرجة (ماريا الفاجر).

يبدأ شفيقة مدة على الأريكة بلا كلام وقد لغت على يديها قطعة قماش مشدودة إلى عنقها!

أما نورا فإنها مثل فراشة النور، تلعب وتقفز وتستمتع إلى الموسيقى.

نورا: جدتي ألا تحبين هذه الموسيقى!

ناهدة: رائحة، بحيث إنها أثارت في نفسي شريطا من

الذكريات!

نورا: جدتي لماذا تظلين تتكلمين عن الذكريات!

ناهدة: الذكريات يا حبيبتي هي تفاصيل يومية لامض كنت أستطيع أن أرى النور فيه!

نورا: جدتي أحب أن تحدثيني عن حكايات الأيام القادمة!

ناهدة: ليس لي أيام قادمة سواك، أنت أيامي القادمة!

نورا: ألم تقولي لي بأن القلب يستطيع أن يرى أكثر من العين أحياناً؟!

ناهدة: أحياناً يا حبيبتي!

نورا: طيب، قلت لي بأنك سعيدة جداً اليوم لأن المخرجة ستزورنا!

ناهدة: صحيح جداً!

نورا: وإن هذه المخرجة سترشحك الى دور من أدوار السينما!

ناهدة: صحيح!

نورا: جدتي، أنا أيضاً أحب السينما،

وأحب أن أكون ممثلة مثلك!

ناهدة: إن شاء الله!

نورا: قللي للمخرجة بأن نورا ممثلة ذكية!

ناهدة: حاضر...

نورا: لماذا تقولين لي بأن المستقبل معتم، جدتي مادمت

ستمثلين في السينما! هذا يعني أن المستقبل مشرق!

جدتي، لماذا لم تصلنا رسائل من خالي عبدالله!

ناهدة: لا أعرف، خلاص حبيبتي كفي عن الأسئلة!

نورا: (تلتقط صور عبدالله أحب خالي أكثر من السماء وأكثر من البحر وأكثر من العالم.

تقبله

ناهدة: إذهي وأيقظي أمك من النوم!

نورا: دعيتها تنام!

ناهدة: لا، يجب أن تستيقظ!

نورا: ستضربني!

ناهدة: لا تخافي! قللي لها بأن موعد مجيء المخرجة صار

قريباً! وجدتي تطلب منك أن تساعديها في اختيار الفستان المناسب!

نورا: أنا أقول لك ما هو الفستان المناسب!

ناهدة أنهي يا حبيبتي!

نورا حاضر

تذهب نورا.

نسمع صوت نورا وهي توقظ أمها!

ناهدة: هيا يا شقيقة الوقت يمضي بسرعة (تصرخ)

شفقة: لقد تأخر الوقت!

نورا: تريد أن تنام نصف ساعة أخرى!

ناهدة: لا، تأخر الوقت!

نورا: تقول بأننا جائعة جداً!

ناهدة: أنا أيضاً جائعة، لتنزل وتقلي لنا البيض بالطماطم!

نورا: (من بعيد ويفرح) هي، بيض وطماطم، أحب هذه الأكلة!

جدتي استيقظت ماما!

بفرح كبير

ناهدة: نورا، تعالي، غيري ملابسك لكي تظفري وتذهبي الى المدرسة.

نورا: ليس لدينا دوا، جدتي اليوم عطلة!

ناهدة: لا تكذبي علي!

نورا: لا والله العظيم، اليوم عيد المعلم!

ناهدة: تعالي واعطني كوباً من الماء!

نورا: حاضر جدتي!

نورا وهي تنتقل في البيت تغني وترقص وتشيع بهجة صباحية!

شفقة: الساعة الثامنة صباحاً!

لماذا ايقظتني الآن!

ناهدة: والله طوال الليلة البارحة لم أنم ساعة واحدة فرحا

بموعد مجيء المخرجة!

شفقة: وما علاقتي بموعدك مع المخرجة! لو تركتيني أنام

ساعة واحدة فقط!

ناهدة: هيا، يا ابنتي الطيبة والرائعة.

شفقة: منذ اربع سنوات لم تقولي لي مثل هذه الكلمات!

ناهدة: إن لقائي بالمخرجة اليوم أثار في الكثير من التوق

لأيام بروفااتي على دوري في مسرحية النخلة والجيران

وفيلم من المسؤول ومسرحية نفوس وأعمال كثيرة غيرها.

أشعر اليوم وأنا أمين نفسي للقاء هذه السيدة كما لو كنت

طالبة تريد ثواباً أن تقدم نفسها إلى معهد الفنون المسرحية.

فرح طفولي رائع ينتابني إلى أيام مسرح بغداد!

تلك الأيام التي جعلت مني ممثلة لها مكانتها بين الناس!

لن انسى أبداً ذلك الإزدحام الشديد على شباك التذاكر بمسرح

بغداد، خصوصاً في مسرحية النخلة والجيران!

حيث كان الناس يتدافعون من كل المدن بتلك الباصات
الخشبية القادمة من كيرلاء والعمارة والبصرة والمحمودية،
ويابل والموصل.

وايام الخميس كانت تتحول إلى أيام أعياد وكرنفالات،
جمهور متدفق متدافع يدخل المسرح بحب وإعجاب للممثلين!
عندما كانت المسرحية تنتهي يعم تصفيق مدو يهز الجدران
وحين نخرج من المسرح، وبعد نهاية العرض المسرحي،
نذهب إلى بيوتنا كما لو كنا جميعا ننحدر من عائلة واحدة،
منهم من يقرأ، والآخر يغني، الثالث يرقص، والجدل الرائع
حول قضايا تلك الأيام ومشاكلها وآلامها يستغرق منا وقتا
طويلا ومؤلنا!

يا إلهي كم كانت عائلتنا المسرحية عائلة نادرة، وطيبة
وطموحة. إلى أن عمت العاصفة العمياء التي أطاحت بنا
جميعا! فأنزلتنا إلى أوصاف الله الغريبة!
شفيفة: (بعصبية) البيض بالطماطم!
تضعها أمام ناهدة

نورا: أم، أحب هذه الأكلة!

شفيفة: وهذا الخبز الساخن!

نورا: ماما، أين الشاي!

شفيفة: حاضر.

نورا: العسل ماما العسل والمرعي!

شفيفة: مدي يدك! ألا تريد أن تأكلي؟!

ناهدة: وما سبب عصبيتك

شفيفة: لأنك منذ الصباح الباكر بدأت بخطابك الأثيرة!

نورا: هل أعمل لجديتي سديوشة طيبة!

ناهدة: لا.

نورا: يلي يجب أن تأكلي!

ناهدة: طيب حبيبتي، سأشرب الشاي ثم أكل!

شفيفة: زعلت؟

نورا: (صمت)

شفيفة: اسمعي جيدا، لم أعد بقادرة على تحمل أي شيء!

اهترأت أعصابي ونفد صبري!

افهموني جيدا!

نورا: ماما، سأمثل في السينما مع جدتي!

شفيفة غش، اخفضي صوتك!

تصرخ بها!

ناهدة: شفوطني حبيبتي، لماذا هذه العصبية!

شفيفة: لم أعد أحتمل أحدا

أحس بأنني ثقيلة وفارغة

ناهدة: تعالي تعالي، اقتربي مني!

تقترب شفيفة!

تقبلها، تحنو عليها!

حبيبتي ابنتي الطيبة!

لم تسأليني عن لون الفستان الذي سأرتديه لمقابلة المخرجة

شفيفة: (صمت)

ناهدة: أريد أن أردي الماضي كله في فستان واحد!

نورا: جدتي، الفستان الأحمر!

ناهدة: حبيبتي، كيف عرفت!

شفيفة: أرجوك يا أمي لا تتلقي على المخرجة بالحديث عن

الذكريات المملة وعن تعلقك بأمك وحزنك الشخصي لأنك

بعيدة عن العراق!

نحن الآن موجودون هنا، هنا!

افهمي جيدا، العراق صار بعيدا

جدا، العراق صار بعيدا جدا!

ولن يعود لنا أبدا!

افهمي هذا الشيء!

نورا: لماذا تزعمون عندما تتكلمون!

شفيفة: لقد حرمتنا إلى الأبد من العراق!

أكرر افهمي هذا الأمر.

ناهدة: لا، لا أريد أن أفهم!

شفيفة: لماذا، أليس أمل بالعودة إلى بغداد؟!

ناهدة: نعم! بكل تأكيد، لدي كل الآمال!

شفيفة: منذ ثلاثين عاما وأنت تتحدثين عن هذا الأمل! بنفس

هذا العنف!

دائما كنت تضعين حبيبتيك بجوار الباب مترومة بأنك

سترجعين!

لن ترجعي وعليك أن تسرعي لشراء قبرك هنا في لندن قبل

نفاذ القبور!

هنا الناس يشترون قبورهم مسبقا، يدفعون أجرة موثهم

وأجرة العربة التي ستحملهم من البيت إلى المقبرة!

ناهدة: لا أريد قبراً، اقذفوني من الطابق العاشر! أو

احرقوا جثتي!

شفيفة: طبعاً ستقولين انك تفضلين أن تموتي في وطك، في بلادك!

هناك في كراة مريم، هناك في بغداد، حيث سيكون مرقدك الأخير الذي ستحفظين فيه كرامتك، هناك بجانب أقاربك! طبعاً ستدئين عن الذنابات في أهلك وعشيرتك الذين سيحملون نعشك ثم سيفرأون الفاتحة على جثمانك، سيصرخون ويبكون.

افهمي يا أمي، إن كل هذه الرغبات صارت مستحيلة، حلم بعيد المنال!

طيب، لننس الموضوع!

أي فستان سترتدين لمقابلة المخرجة؟!

ناهدة: (صمت)

شفيفة: لماذا سكت؟

نورا: جدتي، تكلم، آتني بالفستان إلى هنا؟!

شفيفة: نورا اجلسي ولا تكلمي.

ناهدة: سأقابله بثيابي هذه

شفيفة: لا تزعلي مني يا أمي

دائماً أحاول أن أعود بك الى الواقع!

وهذا يصب في مصلحتك ولا يجعلك تهوين وتشهدين طوابق في الأحلام!

ناهدة: طيب، اتركتيني!

شفيفة: أعذر منك! لم أقصد إيذاءك!

ناهدة: انتهى كل شيء، عندما تأتي المخرجة، قللي لها بأن ناهدة مريضة!

نورا: لا لا لا، أريد أن أمثل معك!

شفيفة: يا إلهي، سأضربك على وجهك!

ناهدة: لا تؤذي الطفلة!

شفيفة: طيب، أنا امرأة سوداوية وحقيرة

ناهدة: (تبكي)

شفيفة: أمي، أقسم بالله العظيم لم أقصد إيذاءك!

كنت أريد أن أحدثك عن أمي!

ماذا أفعل؟

ابتسمي يا احلى أم وأرق ممثلة في هذا العالم، تعالي، تعالي.

تعاملها كصبي صغير!

سألتقط الفستان الأحمر!

وسترتدينه أمامي هاه!

تجلب لها الفستان وتضعه على ناهدة!

يا إلهي، ما أروع هذا اللون!

أقسم أن المخرجة ستشكك لدور البطولة في فيلمها القادم!

سيرن صوتك من جديد

روحك وجسك ستترفع إلى مصاف عال جداً!

وكما كنت نجمة المسرح ذات يوم بدون منازع فإن هذا الدور

في هذا الفيلم سيعيد إليك مجدك، لتكوني نجمة هذا الموسم

وكل المواسم!

سيرشخون الفيلم بعد ذلك لعدد من المهرجانات وستحصلين

الجوائز والأوسكار ستعيد لي هذا البهت زهوهِ ولهذا المنفى

البارد زهوره.

نورا: ماذا، لماذا لم تعد عمتي تكتب لنا الرسائل!

حتى خالي عبدالله لم يعد يكتب لنا!

جدتي سأكتب رسالة الى خالي عبدالله!

وسأقرأها عليك بعد انتهائك من لبس الفستان!

شفيفة: نورا اهدئي إلى أن ألبس جدتك فستانها!

نورا: حاضر!

تخرج كل من ناهدة وشفيفة!

يتغير جو الاضواء تدريجياً ليصير ضبابياً

(تكتب الرسالة)

نورا: حبيبتي ونور عيني خالي يقلقنا جداً جداً عدم

وصول رسائلك الطيبة والرائعة

الموسيقى تدخل هنا كموازٍ تصعدي!

أحب بوساتك وعناقك الرائع وحديثك الشوق!

تهبط أرجوحة من السقف، الجو يزداد كابوسية

الموسيقى تزداد عنفاً!

هنا سأضع في هذه الظروف وردة حمراء يبقى عطرها على

صدرك العريض وعيونك السوداء، ووجهك الباسم

المرسله حبيبك نورا ويدل أن ابعت الرسالة بالبريد سأطير

أنا والرسالة على هذه الأرجوحة!

خالي انتظرتني، سأكون عندك بلمح البصر!

شفيفة: نورا! انزلي يا نورا

نورا: لا لن انزلي!

سأطير نحو خالي عبدالله، اعطيه الرسالة وأخذ منه رسالته!

شفيفة: انزلي يا مجنونة!

تزداد الموسيقى شراسة وطيران الأرجوحة عالياً وعنيفاً

ويصبح خطراً ومقلدا!

تعود شفيقة فترى نورا محلقة على الأرجوحة.

يتصاعد الإحساس بالخطر!

تصرخ نورا صرخات مدوية جداً فتثير فزع أمها!

الصرخة الأخيرة توحى وكأن نورا قد وقعت أو سقطت أو ارتطمت بالأرض..

إطفاء..

تسكت الموسيقى - صمت طويل نسمع دقات على الباب

تركض نورا لتفتحها، تعود وهي حاملة رسالة!

نورا: (بهجوم) ماما رسالة من خالي عبدالله

شفيقة: (تفتح الرسالة)

نورا: هل خالي عبدالله بخير!

اعطيني الرسالة، أريد أن أقرأها!

تعبير عميق الاحساس بفقدان عبدالله نهائياً!

شفيقة: (تبكي)

نورا: ماما، لماذا تبكين؟

يعطي الممثل مساحة واسعة لأداء مثل

هذه اللحظة

نورا: (تكرر كلمة ماما وتهز أمها)

الفصل قبل الأخير

تظهر الممثلة ناهدة بغستانها الأحمر الجميل، ووجهها

المطلي بالبياض، الجو في مجمله في هذا الفصل الأخير

مأثني، وموت عبدالله يترك أثره المفزع على سلوك ناهدة

وشفيقة ونورا الذين يبدون وكأنهم عجائز في عمر الصبي

من خلال ملابسهم وأقنعة وجوههم وإشاراتهم وطريقة

أدائهم، كأن الشخصيات الثلاث في هذا الفصل مقتطفة من

حديقة الموتى!

الأداء رصين، عميق وهادئ لكنه محكوم بسياقات وتشظيات

داخلية آيلة إلى الانفجار.

وناهدة تستقبل المخرجة

ناهدة: أهلاً بك.

ماريا: ماريا الفاجر

ناهدة: أهلاً (باعتصاب شديد)

(صمت)

قهوة؟

ماريا: ليس الآن!

هل أنت مريضة

ناهدة: (صمت)

ماريا: لن أخذ من وقتك!

من كثرة ما قرأت عنك

كنت مثلهفة لرويتك!

ناهدة: شكراً

ماريا: تمكنت من العثور على نسخ من أفلامك القديمة..

اسمحي لي أن أبهر عن أعجابي بتلقائيتك وأدائك النقي، غير

الملوث.

ناهدة: (تبتسم)

ماريا: هذا هو ما أبحث عنه في الممثل!

ناهدة: (صمت).

ماريا: في التمثيل العفوي النقي يصبح الجنون المبالغ في

الأداء ضروريا لرفع سوية الصورة.

وأنا شخصياً لا أحب الممثلين القروء المفتونين بأوهام

التمثيل!

أحب أولئك الجسورين، المبالغتين، القساسة المخلوعين عن

صلبانهم.

قصة القهلم الذي أريد أن أرشحك لتمثيل الدور الأول فيه يقوم

على إحاسيس امرأة فقدت ولدها في أقبية الحرب!

الحرب: الحرب التي شقت عظام الناس وأزهقت أرواحهم!

الحرب البائسة العبيثية التي تحول البلاد إلى الحطب الأكثر

ملازمة للأفران الضخمة.

امرأة لا تعثر على ابنها أبداً إلى أن يضعوه ذات يوم أمام

عتبة الباب..

ملفوفاً ببطانية عتيقة والجسد مغريل بالرصاص..

صمت طويل..

تدخل نورا بوجهها المطل بالابيض المفزع.

تجلس في حضن جدتها!

ناهدة: نورا..

ماريا: هاي، هاي، هلو.

نورا: (صمت)

ماريا: أبرزعك ان دخت!

ناهدة: لا.

ماريا: هل لي أن أعرف كيف فقدت بصرك على المسرح؟

ناهدة: (صمت)

الفصل الأخير

ناهدة الرماح في أعلى حالات الهزيمة الروحية

والجسدية..

وحدي

العدم مسرتي.

والبروجوكتورات التي أضاءت فزعي، الانوار المعلقة في

حلقي، تنبش آخر بذور القمة!

لا ضوء يقفز من جهة العين

لا فراشة صبح جسورة

ولا عربات تهر على سكة

الحديد المجاورة لبوتي

كل ما هو أمامي وورائي

محض حطام!

والبلاد التي هجرتني أكثر حطاما مني

مع أي حشد من النمل سأضي سهرتي القادمة، هناك في

مؤانسة الموت سأتلو آخر أدوارتي المؤجلة!

ماء عفن سيجرف وردة استعالة شوكة في فمي، خلصة،

ويخجل غير معهود سيسحبون جثتي الى المقعد ويحشرون

عظامي في التابوت هناك في وجل اللاأهد اللابلاد، الالا

صديق، ستدفن جيممتي!

آخ، الندم يذبح أصابعي لأنني لم أوقع وقتها على استقلالتي

من العالم، من الاوطان، ومن الاحياء والموتى!

لم لم انفذ وصية دكتورني النصف مخيول، عندما صرخ بي

«من الأفضل لك أن تنتحري في بلادك، ذلك أكثر لذة ولزوجة

من التفتخ في مقابر الغرباء».

كل شيء هنا، على هذه الأرض مشلول، محتوم، مر، مريض،

مهيم، مرعي، كل شيء، كل شيء، اللמידيد يندنى في بؤس

الكريسي الذي أرمي فوقه شراييني المعطوبة، ثقيل، مشروح.

والابر التي أزرقتها، كل ست ساعات تنتصب أمامي مثل

شخصيات بيكت المنتظرة، الشرف الذي يغطي حديتي

النفسية، أكثر ملاءمة لشخيري العفن!

هنا حيث لا خشية مسرح معددة على رؤوس الجماهير

المغيبة، كل شيء ينفرط، مثل أم شابة لم يكتمل رحمها!

ماريا: طبعاً إن أحببت ذلك!

ناهدة: (صمت)

كان المسرح فارغاً في ذلك اليوم!

عندما ذهبت على غير عادتي بشكل مبكر!

ما أن دخلت المسرح حتى انطفأ التيار الكهربائي..

مع ذلك وجدت في ضوء الشمعة متنفساً لي في غرفة المكياج

حيث قضيت هناك أكثر من خمس ساعات!

خفت من ذلك الاحساس بفقدان النور!

ارتبكت، انتابني شعور خفي بأن شيئاً سيحدث خلال عرض

تلك الليلة!

عاد التيار الكهربائي إلى المسرح قبل افتتاح المسرحية

بدقائق الأمر الذي أدى إلى حالة انفراج بين الممثلين

والجمهور الذي ازدحم بشكل كثيف!

بدأت المسرحية، بينما كان الممثلون مرتاحين في أدايتهم

كنت أحس بانقباض وألم ونسيان!

في لحظة مفاجئة بينما كنت أؤدي دوري فقدت نظري!

قلت في نفسي هل انقطع التيار الكهربائي ثانية؟ لم يعلق

أحد من الممثلين على ذلك! ولم تصدر أية إشارة تؤكد على

انقطاع التيار الكهربائي ثانية، الجمهور مازال يصفق

للممثلين بشكل طبيعي، قلت إذن تحققت المفاجأة! لقد

فقدت بصري! مع ذلك حاولت أن أواصل أدائي وكأن شيئاً

لم يحدث، لكن الممثلين فهموا الوضع حالاً!

أحد منهم وبذلك غير معهود صار يقودني من مكان إلى آخر

حسب تسلسل المشاهد إلى أن أنزلوا الستار على المسرحية

على آخر ومضات ضوء في حياتي..

منذ ذلك اليوم، لم يعد النهار نهاراً يشمس المعهودة ولا البحر

بحراً يتدفق موجاته ولا القمر قمراً بنوره الضخم لم أعد أرى

شوارع بلدي ولا جوه أولادي

ولا حتى، تلك الزهور التي زرعتها في حديقة بيتي، مات ذلك

المكان الأكثر عشفاً في حياتي، المسرح.

نورا تصرخ بشكل مفاجئ وهي ترى شقيقة التي شنقت

نفسها

نورا، جدتي، جدتي

حديتي

(تصرخ بجنون)

النهاية



الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك

«الستوك» الشعري لا ينضب وهو ضد المحاكاة والتقليد

خالد النجار *

إلتقينا في بيت الكاتبة التونسية هالة الباجي، بيت تونسي قديم في المدينة العتيقة ذو ملمح أندلسي.. على خلفية غرفة المكتبة بستان وراء الزجاج: ضوء وياسمين.. بدأ هنري ميشونيك منشراحا ذاك الصباح، فقد ألقى البارحة محاضراته ضمن سلسلة محاضرات الموسم الذي افتتحه جاك دريدا في البيت نفسه: البيت الذي يسمّى معهد تونس، وتديره هالة باقتدار.. ويبدأ وكأنّه يتهيّأ لحوار شامل. فقد اتفقنا قبلها على هذا اللقاء.. قال أول مرة أتحدّث فيها للصحافة العربية؛ وقلت هي مناسبة بعد صدور كتابك الأخير شاعرية الترجمة في مجلد ضخم.. ولكن هنري ميشونيك لحظة مهمّة في تاريخ الشعر الفرنسي المعاصر. له صوته الخاص، وصمته الخاص، ومكانه الخاص الملتبس كشاعر، ومنظر، وأكاديمي.. برز ميشونيك في الشعر الفرنسي منذ الستينيات. وهو مجايل لبرنار نويل، ولوران غسبار، وميشال دوغي، ولكنّه ظل طيلة هذه السنين ناثيا بنفسه عن المدارس، والكنايس الشعرية.. هنا حوار بانورامي، شامل عن حياته، وأعماله:

* شاعر ومترجم من تونس

﴿ هنري من أين جئت ؟ ﴾

■ ولدت سنة ١٩٢٢ من عائلة روسية هاجرت سنة ١٩٢٤ واستقرت في باريس. كتبت في العاشرة من عمري سنة ١٩٤٢. وطفولتي مرت أيام الحرب والمطاردة. وفي سنة ١٩٤٥ عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري أخلصت وبقرة أنه علي أن أكون شاهدة على هذا العذاب الذي يلحقه الناس بالناس. في السادسة عشرة كتبت بعض القصائد. وكل ما استخلصته من طفولتي، ومن مرامقتي هو أن القصائد تأتي من الحياة لتغيير الحياة. بعدها درست الآداب حتى أحررت ماديا.

﴿ ماهي هذه الحرية ؟ ﴾

■ قلت بكل بساطة: لأبد لي من أن أحصل على عمل يؤهل لي الفراغ للدراسة. وهكذا درست اللغات الفرنسية، واللاتينية، واليونانية، وصرت أستاذة اللغة الفرنسية. عندما انتهت من الدراسة للتحقت بالجنديّة. وأرسلت إلى الجزائر. وهناك كانت لي تجربة خاصة مع العنف.

﴿ ماهي النصوص الشعرية الأولى، القراءات الأولى التي ساهمت في تشكيل هويتك الشعرية؟ فالقراءة هي أيضا إعادة إبداع للنصوص التي تقرأها، بتعبير آخر: تنطوي القراءة على شيء من الكتابة؛ وهذا من مفارقات الأنب؟ ﴾

■ قراءاتي الأولى هي: مطوّلة لوقريطس حول طبيعة الأشياء، ولوقريطس كما هو معروف فيلسوف مادي من اليونان القديمة، كان متأثرا بديموقريطس. كما قرأت تراجيديات أغريبا دوييني التي تتكون من سبعة كتب : وقصيدة حوار لشارل بيغي، وكتاب كليو (الهة التاريخ عند اليونانيين). هذه هي قراءات مرامقتي التي ظلت نموذجاً حياً بالنسبة لي، وتعبيراً عن العلاقة التي تصل معنى الحياة بمعنى الشعر.

﴿ والنصوص الأولى التي كتبتها، والتي تخزن وتخزل أو تنبئ عادة بكل ما سيكتبه الإنسان لاحقاً ؟ ﴾

■ القصائد الأولى التي نشرتها كانت بعنوان «قصائد الجزائر». وذلك في مجلة أوروبا. لقد كانت فترة عودتي من حرب الجزائر لحظة مهمة جداً في حياتي. فقد شعرت حينئذ بقطيعة مع زوجتي الأولى. وأعتقد أنني استأنفت حياتي الشعرية. أو قل باختصار استأنفت حياتي إجمالاً مع زوجتي الثانية ريجين. عندما إلتقيت ريجين كنت أمر بفترة ألحمة؛ وهكذا فإن كل شعري يندئ من هذا اللقاء.

﴿ وقد كانت مجموعتك الشعرية الأولى هدايا وأمثال تعبيراً عن هذه المرحلة. كما يبدو ؟ ﴾

■ الهدية هي المنح، والمنح فعل متجه إلى الآخر. والمثل تعبير عن تجربة، وعن حكمة في الآن. وعلاقتهم أي الهدايا والأمثال تتكون من أخذ وعطاء: الهدية عطاء، والمثل أخذ... هدايا وأمثال..

﴿ ولكنت الشاعر الذي ظل مهنيًا أكاديميًا دون أن يؤثر ذلك على شعره ؟ ﴾

■ عملت معيدا في الجامعة بداية من سنة ١٩٦٦.. كنت في تلك الفترة مأخوذاً بالشاعرين فيكتور هيجو وغيوم أبولينير.

﴿ وما عملك الشعري التالي ؟ ﴾

■ صدر كتاب القصائد الثاني بعد أربع سنوات، أي في سنة ١٩٧٦؛ وإثرها بدأت القصائد تتكاثر في شكل من التكاثف بين التجربة الحياتية، والتجربة الشعرية. فكان كتاب في لانهائية البدايات الجديدة. بعدها بثلاث سنوات أصدرت الأسطوريات اليومية. أعني تحويل أشياء الحياة اليومية إلى أساطير تقال مرة تلو أخرى. فإذا كانت القصة تروى مرة واحدة، أي تمنح نفسها مرة واحدة : فإن للأسطورة جمالا آخر في كل مرة.

﴿ لماذا كتبت الشعر في هذا الزمن الذي ارتجت فيه كل القيم والاشكال والمفاهيم، واختفى الشاعر الذي يقول شيئاً للعالم ؟ ﴾

■ أكتب لأنني حقيقة أشعر بضرورة ذلك. لأنني لا أستطيع أن أمتنع تجربة شكل لحظة من لحظات الحياة من تحويلها إلى كلمة. وعندي أن التفكير حول سؤال الكتابة هو سؤال القصيدة نفسه.

﴿ إذن ما القصيدة ؟ ﴾

■ بالنسبة لي القصيدة هي أحد أشكال الحياة، وقد تحولت عن طريق اللغة. القصيدة شكل لغوي فعلت فيه الحياة فعلها. بمعنى آخر هناك الحياة واللغة. ولحظة كتابة القصيدة هي لحظة الشعرية. هي لحظة قصيدة التي تكتبها. والتي تختلف عن محبتك للشعر، فالشعر، بقية الشعر الآخر هو هذا الرصيد المخزن، هو stock له استوك الشعري الذي تجمّع للبشرية على امتداد عصورها.

﴿ تقصد بـ«الاستوك» بتعبير آخر كلاسيكي وأكثر أناقة هو: التراث الشعري الإنساني ؟ ﴾

■ أجل، أنا أستعمل كلمة «الاستوك» الشعري أي المخزون الشعري والتي يستعملها التجار ويقصدون بها مجموع البضائع التي في المخازن؛ وذلك حتى أمارس نوعاً من العنف ضد محاكاة وتقليد الشعر القديم. وأنا لست ضد الشعر القديم نفسه،

القصيدة شكل

لغوي فعلت فيه

الحياة فعلها

وإنما أنا ضد محاكاة الأشكال الماضية التي تؤخذ على أنها ممارسة شعرية.

❶ مصطلح الستوك هذا Le stock أي المخزون الذي نحتضه، هل تحدد لي مجاله المعرفي في مدوّنتك النقدية، ماذا تعني به بالضبط؟

❷ إنه الإرث الشعري للبشري، مجمل الشعر العالمي، شعر كلِّ الثقافات الإنسانية في كل العصور، شعر كل الشعراء الذين سبقونا. هذا الشعر الذي هو أساسي لنا في مشاركة الآخرين متعة نصهم، في مشاركتهم تجارب حياتهم وأفكارهم. ولكن هذا لا يعوضنا في شيء عن تجربتنا الحياتية الخاصة، ولا يستطيع أن يحل محلها.

❸ من البدء إذن كان لديك وعي بأن التجربة الحياتية هي منبع كل إبداع؟

❹ لقد توصلت إلى أن للشعر خمسة تعريفات خاطئة كثيرا ما تتسرب مخافتة للخطاب النقدي: أولاً هناك نظرة مثالية للشعر؛ وهي اعتبار الشعر كجوهر احتفائي بالعالم؛ هذا الاحتفاء هو في الحقيقة احتفاء الذات.. فالعالم معاش من خلال الذات.

التعريف الثاني الشائع هو هذا الخلط بين الشعر والمشاعر فنحن مثلا كثيرا ما نتحدث عن شاعرية لوحة زيتية، أو شاعرية لحظة الغروب.. هذه الأساس يعتبرها البعض شعرا؛ في حين أرى أنها ليست من الشعر في شيء. وهذا التحديد هو الذي أوجد المقولة الشائعة أيضا، والتي مفادها أن الشعر يتجاوز القصيدة، وأنه أي الشعر أرحب من النصوص. وبهذا المعنى يقول مالارميه أن الشعر هو هذا المزجون الشعري ثالثا: هناك من يعتبر أن الشعر هو هذا المزجون الشعري العالمي ما دعوته أنا بالستوك.

رابعا: الشعر هو لحظة ممارسة القصيدة، القصيدة الحقيقية التي تعيد خلق الشعر. وهذا يحيلني للمعنى الخامس هو المعنى الحقيقي للشعر كما أراه أنا. وبهذا المعنى أقول أن الشعر هو شكل من الكلام يغيّر الحياة. والشعر حياة تهب في اللغة فتحوّلها. وبالنتيجة، وانطلاقا من هذا التحديد الرابع يتجلى معنى الشعر كقول عالمي، كلي universal du langage يعني نلقاه في كل ثقافات العالم، حتى لدى البدائيين، وفي كل العصور؛ لقد كان ثمة دائما شعراء، وكان هناك شعر.

❺ يقول ميللر في حواراته مع كريستيان دي بارتيا أنه سيأتي على الشعراء زمن سيتراسلون فيه بالصمت، وليس بواسطة الورقة المكتوبة، وهذا الزمن بدأ بالتجلي اليوم؛ كان القول الشعري صارا نافلا؟

❶ لميللر الحق في أن يحلم أحلامه.

❷ ولكن ثمة أزمة اليوم، هناك شعراء كثيرون جدا؛ وقصائد قليلة جدا. لم تعرف البشرية هذا العدد الهائل من الشعراء في أي عصر من عصورها السابقة؟

❸ أجل، أنا متفق معك، هناك شعراء أكثر وشعر قليل. وأعتقد أن ذلك يعود إلى الأزمة التي يعيشها الشعر؛ وهذا بالضبط الذي دفعني إلى وضع تلك الفوارق لمعاني الشعر الخمسة.

❹ والشعر الفرنسي اليوم، في أي لحظة يمر؟

❺ تحديدي للشعر الفرنسي اليوم ذاتي، هو تحديد خاص بي، فأنا أراه في مجمله العام احتفال واحتفالاً بالعالم، وبالذات.. وهذا في تقديري شعر زائف. ألاحظ أنه ثمة أيضا في هذا النتاج الشعري الفرنسي اليوم خلط كبير بين الشعر وبين الأساس الشعري. أي أساس لم تتخذ اللبوس اللغوي. ومن ناحية أخرى هناك تجريبية تعتبر، وتعامل كطلائعية؛ وقد حافظت التجريبية على صيغ تركيبية بلا حياة. وآخر الصيحات الشعرية في فرنسا اليوم هي هذا الولع الأكاديمي، وذلك الاعتماد على ما دعوته بالمشغول الشعري في الكتابة، الإعتداع على الستوك.

آخر الصيحات الشعرية في فرنسا اليوم هي هذا الولع الأكاديمي

❶ وأنت كيف تتحدد لديك خارطة الشعر الفرنسي اليوم؟ هناك أصوات كثيرة متباينة.. نحن القراء الأجانب اخففت لدينا المرجعيات الشعرية الفرنسية الكبرى: بول فاليري، سان جون بيرس، بول كلوديل، وريفيدي.. حتى إليوار وجاك بريفيير، إلى روني شار وفرنسيس بونج بعدها يصير من الصعب الحديث عن ملامح جامعة لمرحلة شعرية؟

❷ لا أرى اليوم تيارات في الشعر الفرنسي؛ وإنما هناك بعض الأفراد الذين يلهون وراء تقليعات.. ليس ثمة هوارشيا أي ترانبيتية شعرية؛ هناك بعض الأسماء مثل سرج بي.. هناك قصائد لشعراء أحببتها كثيرا. قصائد لميشال دوغي، ولجاك ريدا.. هناك شاعر آخر مازلنا مستمرا هو جاك درويان؛ ثمة قصائد اللوران غاسبار.. أذكر شاعرا بلجيكي لديه قوة كبيرة هو جون بيير فيرميغن، هناك برنار نويل؛ وهناك قصائد لجامس ساكريه.

❸ قصيدة الشمال

❹ يقول هيدغير اللغة بيت الكائن..

❺ لا أحب هيدجير. يرى هيدغير الكلام كجوه. وهكذا يتخفى لديه الكائن وراء اللغة؛ ولا يعود في هذه الحال هناك أي

موضوع للقصيدة.. تصير اللغة نفسها هي التي تكتب القصيدة. بمعنى آخر فإن هذا الموقف شبيه بالموقف الفلسفي لواقعية العصر الوسيط: حيث الكلمات هي التي تعين الجواهر.

❶ أما تزال لشعرية هيدغير تأثيراتها في التقدير الشعري الفرنسي، أم اضمحل مع غياب جون بولفريه قارؤه الأساسي في فرنسا؟ وروني شار، الذي يراه هيدغير تحقق شعري لوقفه الفلسفي؟

❷ في رأيي هناك في الشعر الفرنسي اليوم بعض الأصوات المعزولة. هناك ما هو معترف به، ومكسر. وهناك من ما يزال مجهولاً.. والغالب على الشعر الفرنسي اليوم هو هذه النظرة الهيدغيرية: والتي تتمثل في ربط الشعر بالمقدس، قديسية الشعر: أو اللعب مع الأشكال الماضية للشعر. في حين أرى أن الشعر ليس لعباً وإنما هو تحويل الحياة. لهذا السبب أيضاً أحس بعزلة كبيرة عن عصري.

❸ أي المعاني تعطي لهذه العزلة؟

❹ بالمعنى الذي أجد فيه نفسي مضطراً لأن أقوم بنقد للتخيلات الكلاسيكية للغة، وللإيقاع، وللدالات، ولأساليب الترجمة والنقل، ولطرق فقه الأدب واللغة. وهذا ما جعل الحيز الأكبر من نشاطي الذهني منصّباً على النقد، وبالتالي فأنا منظر شرعي أكثر مني شيء آخر.

❺ وماذا عن الترجمة الأدبية التي وضعت حولها كتاباً ضخماً، والتي هي كما نعلم أشق أنواع الترجمة، وأكثرها تعقيداً؟ إذ يعالج الأدب عالم التجربة الإنسانية الذي يظل أولاً وأخراً عالماً لاعقلانياً، وعرضة لسوء الفهم في انتقاله بين الثقافات المختلفة؟

❻ بالنسبة للترجمة ألاحظ أنه أبداً كانت اللغة التي يترجم منها الإنسان؛ فإن الغالبية العظمى من المترجمين وخاصة الذين يعتقدون أنهم أوفياء للمفهوم التي ينقلون؛ ولكنهم في الحقيقة - وقبل ذلك - هم أوفياء للفكرة التي لديهم عن اللغة؛ والتي مفادها أن هناك ثنائية دلالة بين جرس الكلمة أي

بنيتها الصوتية من جهة؛ وبين معناها من جهة أخرى. وهم يتمسكون بالمعنى ويهملون الشكل. بينما أرى أننا ما هو مهم في الكلام ليس عملية التفرقة هذه بين الشكل والمعنى. ولكن المهم في عملية الترجمة والنقل؛ هو اكتشاف حركة اللفظة في الكلام؛ واكتشاف الإيقاع كمنظم لهذه الحركة، لأن الإيقاع هو الذي يشكل قوة ما يقال؛ وهوايضاً الذي يمنحه في الأخير المعنى.

❽ ماهي الأعمال المترجمة التي أنجزتها بناء على هذا التصور النظري لعلية النقل؟

❾ ترجمت نصوصاً توراتية. ونقلت للفرنسية كتاباً للسميثاني

الروسي يوري لوتمان بعنوان «بنية النص الفني».. كما أنهيت في العدة الأخيرة كتاباً حول نظرية الممارسة الترجمة عنوانه: شاعرية الترجمة. وقد صدر عنه الناشر فيردييه. وترجمت في طوابع هذا الكتاب قصيدة صينية، ونصاً للشاعر الإيطالي الكبير دانتي أليغييري. صاحب الكوميديا الإلهية. كما نقلت مقطعاً للكاتب الإيطالي المعاصر إيطالو كالفينو، وقصة قصيرة للكاتب التشيكي فرانز كافكا، ومقالاً لهامبولت عن الوشائع التي تربط الكاتب بالتاريخ.

❿ وماهي الفكرة المحورية التي تدور حولها نظريتك للترجمة؟ وماذا اريد أن تضيف؟

⓫ باختصار أردت أن أبين أنه يجب ترجمة الإيقاع، لأنه هو محقق وحامل المعنى. وأنه يجب ألا تفصل في الترجمة بين النظرية والتطبيق. وأن ترجمة الشعر ليست ممارسة من الممكن عزلها عن النظرية الشعرية. أي يجب ألا تتم دراسة الظاهرة الأدبية، والإبداع اللغوي بصفة عامة كواقعة تقنية محضة يعالجها المتخصصون. لأن للإبداع اللغوي بعده الأخلاقي والسياسي.

⓬ نعد لقصة موت الشعر، وغياب القارئ.. هناك رأي مفاده أنه لم يعد للشاعر اليوم مايقوله سوى تضخيم عصابه الشخصي، وطرح مرضه الخاص، وإعلان تهويماته على العالم كمسألة تهيم للقارئ؟

⓭ أعتقد أن العلاقة بين الشعر وبين جمهور المتلقين تختلف من ثقافة إلى أخرى. وأرى أن هناك مشكلاً خاصاً جداً بفرنسا، وهذا المشكل قائم منذ بدايات القرن السابع عشر؛ ويتمثل في الفصل بين الثقافة الراقية والثقافة الشعبية. ومن وجهة النظر هذه فإن عدد قراء الشعر ظلّ وعلى مرّ الزمن نادراً في فرنسا. على تقيض اسبانيا، وإيطاليا والبلاد الجرمانية، وحتى إنجلترا. ويشكل أقوى البلدان السلافية والعربية فإن الشعر فيها مفتوح على الشعب.

⓮ وعلاقة الشعر بالتاريخ: الشعر السياسي، والنضالي، والايديولوجي، ومسألة التزام الشاعر بقضايا الشعب، والتي نراها اليوم تخفي من الخطاب الشعري في كثير من الثقافات، أين وصلت هذه العلاقة؟

⓯ نستطيع أن نقول أن شعر المقاومة عرف أهمية اجتماعية أيام الحرب العالمية الثانية؛ ولكني أرى أنه ومنذ نهاية الحقبة السارترية (نسبة لجون بول سارتر)، وقضية الالتزام في الأدب في بداية الستينيات، ثم ظهور رولان بارت على الساحة كل هذا جعل الشعر الفرنسي يتحول اليوم إلى نوع من الشكلاكية ما عدا بعض الاستثناءات.



الشاعر
فرج بيرقدار:

كان لا بد من الشعر

كي أعرف نفسي وأحميها وأوازنها فوق
صراطها الممتد ما بين اللعنة والقداسة

تهامة الجندي *

حين كان الشاعر السوري فرج بيرقدار في المعتقل، استطاعت كلماته أن تكسر قيود أسرها وعتمة الغياب وتحلق بعيدا في سماوات النور والحرية... ثم تلملم جروحها في مجموعة شعرية بعنوان «حمامة مطلقة الجناحين» في هديلها الحزين تتكشف طاقة الحياة على الاستمرار والتحدي والأمل رغم العذابات والنفير... في هديلها تتكشف أشكال من الحنين المضني لم يعرفها إلا من خبر التجربة... تشف عن حساسيات مدهشة، لغة ظلالتها عديدة وفضاؤها الإشاري واسع، صياغات تعيش هاجس التفرد... كأنها حكمة الشعر أن يعتلي دوما ندوة الألم... كأنها رغبة الشاعر أن يكتف جراحه خلال أربعة عشر عاما من الغياب... وها هو فرج اليوم بيننا يعيد ترتيب حياته وترتيب أوراقه وهو على أعتاب الخمسين، وبين يديه أربع مجموعات هي: «وما أنت وحدك»، «جلسرخي»، «رقصة جديدة في ساحة القلب» والحمامة وحولها دار الحديث مع الشاعر فرج بيرقدار...

* كاتبة من سوريا

❖ كيف استطاعت الحمامة أن تفك قيود أسرها وتهدل في النور؟

□ ذلك شأن الحمام تلك رسائله منذ الطوفان، وحتى هذا الزمن الركيك الضحاح.

لم يكن مضي على اعتقالي زمن طويل، حين بدأت أعيد اكتشاف الشعر بوصفه ومضاً في مواجهة العتمة، وعدالة في مواجهة الظلم، وحجاً في مواجهة الكراهية والطغيان، وباختصار... حرية وحياة في مواجهة الأسر والموت. وقد كان لا بد لي من الشعر لكي أعرف نفسي... لكي أحملها وأوازنها فوق صراطها الممتد ما بين اللغة والقداسة.. ما بين حجرة الظروف ورقرة الدمع والأحلام.

كان كل شيء ينزف و يتداعى... يعوي ويهصل ويغص بالوهومات.

ساحات التحقيق أشبه بالمجلدات الرومانية، وقعقة مزاليح الأبواب تكفي لفتح وإغلاق عشرين جهنم، وما من بارقة تشهد على ما يجري سوى دماننا، وكان ينبغي للشعر أن يشهد. إذن على الحمامة أن تحمل رسائلنا أو قصادنا مفتومة بحليب الطفولة ومهورة بكل ما لدينا من قيود. لم يكن مهما العنوان الذي ستضفي الحمامة إليه، كل عنوان ممكن مادام خارج المعتقل.

وهكذا بدأت الكتابة على الذاكرة إذ لم يكن ثمة أوراق وأقلام لكن بعد سنوات كانت تدخل رمادا كثيفا من اليأس والنسيان، في الفرع وتدمر، أحوالنا إلى سجن صناديها وهناك استطعت إفراغ ما في ذاكرتي وذاكرة أصدقائي من قصاد وتسليمها إلى الحمامة.

لاحقا عرفت أن صديقي المرحوم جميل حتمل وبالتعاون مع أصدقاء آخرين استطاعوا الحصول على أول دفعة من القصاد وتمكنوا من نشرها بعد عدة سنوات من وصولها إليهم.

❖ «فترافني جسدي والقصيدة حرية طارئة» هكذا تقول وأنسلك العزيد حول ثنائية (القيود / الحرية) وأقصد هنا الدخول في لحظة الخلق الشعري؟

□ بالنسبة لي ما من شيء لا يحيل إلى تقيضه. ولو أردت البحث عن ثنائية قابلة لأن تكون رمزا قصديا، يختصر كل ثنائيات الحياة، لقلت القيد والحرية على أن الحرية لا تغدو حرية صافية أو كاملة أو منزهة إلا في شروط الأسر، حيث

كل ما هو ليس حرية هو أسر بالضرورة، ولا مجال للتدرجات والتركامات، وإن كان ثمة مجال لها فلا معنى لهذا المجال، وبالتالي فإن انحصار الأسير إلى الحرية هو انحصار صوفي مطلق، وذلك رغم القناعة الضمنية له بأنه عندما كان في الماضي حرا بدرجة ما أو بصورة ما، لم يكن يشعر بجلالة مقام الحرية لأنه كان يعيشها كحالة اعتيادية أو بديهية «وهي كذلك حقا» بل إنها أحد العناصر الأساسية للحياة مثل الماء والهواء وليس هناك ما يميزها عن غيرها من تلك العناصر، سوى أن الإنسان يستطيع أن يستمر في الحياة زمنا أطول على أمل الحرية، على إمكانية استرجاعها على إيمانه العميق بقداستها كمعنى وربما كرمس كتابي وإيقاع صوتي أيضا. أجل الحرية كل هذا وأكثر، ولا سيما عندما يحضر تقيضها (القيد) أما الزنزانة فأمر يختلف عن القيد من بعض الوجوه الدلالية والوظيفية، رغم أنها في المحصلة قيد من نوع آخر، ولكن تجريتي معها جعلتني أضفي عليها في بعض الأحيان ظللا خاصة. فهي - رغم ما يرا لها من وظائف - تتأبى على وظائفها أحيانا، فمرة تغدو صومعة، ومرة تغدو ملجأ يشتهي المرء أن يهرب إليه من هجير التحقيق وما في سيطاله وكابلاته من قيامة لا شفاعة لها ولا كرامات

القيد محاولة وحشية لتأسيس السلب أو النفي وبالتالي العدم، بينما الحرية محاولة عاشقة لتأسيس الحب، وبالتالي الوجود والحياة، لا اعتقد أن هناك ما هو أكثر قدرة أو إمكانية أو قابلية من الإبداع لتشكيل المعادل الرمزي والفني والأخلاقي للحرية، وإذا كان الأمر كذلك، لكون قد عشت في مناخ شعري ماطر باستمرار، بغض النظر عما إذا كان المطر ماء صافيا أو محمورا بشيء من الدمع أو الدم الشعر هو الوجه الأكثر تكثيفا للحرية، هو المواجهة الأكثر أصالة ضد الموت والنسيان، ولا أدري كيف كان يمكن احتمالي لشروط السجن بمعزل عن الشعر، كل شيء كان مظما ولم يكن بوسعي إلا أن أمترق

❖ زاوية النظر الصوفية إلى الكون والعلاقات تظهر في أكثر من موقع في مجموعتك، فما هي المسببات والمرجعيات؟

□ عندما يكون الخوف والقلق والشك والألم، وغير ذلك من هذه المفردات الممضة، طائفا فوق مستنقع مثقل بالوحشة والغياب، فمن الطبيعي أن يبحث المرء عن فسحة من الأمان،

عن خيط من التبعيين، عن وهم يتعلق به أو يتوحد فيه وقد يبحث في بعض اللحظات أو الحالات عن ثغرة ملائمة لأكثر التمردات تمديدا وخرابا، وربما استفازا للأعراف والتقاليد والقيم والعبادات ولنفسه أيضا. هنا يأخذ الإيمان بأي شيء أبعادا مختلفة، تتجلى بنوع من التطرف الذي يبلغ حد التصوف وربما يبلغ حد الكفر الذي يعكس نوعا من الإيمان الاحتجاجي أو المخدول

ما أقوله ليس تنظيرا بل مقارنة لما كنت أقرؤه في داخلي، فإذا أضعت بهتي وتربيتي المفتوحتين على الحب والغيب من جهة، ومطالعاتي لسير وكتابات بعض المتصوفة، تصبح الملامح الصوفية في قصائدي أمرا عاديا لا أدركه أو أنتبه إليه إلا حين تشير إليه أسئلة الآخرين أو ملاحظاتهم.

❖ «الصوت العراقي البعيد أسى يفصله الظل رخيمًا فيضيء» ومرة أخرى تظهر قضايا الوطن في القصيدة، بعد أن أهديت قصما كبيرا من قصيدتك المطولة «جلسرخي» للفلسطين، وكيف تنظر إلى علاقة الأدب بالانتماء بعد كل هذه التجربة، وكيف عليها أن تتجلى شعريا؟

□ الشعر بعيدا عن هاجس كتابته وقارته ليس شيئا، وشيء زميم لا حاجة للناس به كما أظن. على الشاعر أن يلتزم بهواجسه أولا ويمقدار شرف هواجسه واقترباها من احترام وتمثيل القيم والقصايا الأكثر عدلا وجمالا وإنسانية، بقدر ما يكون جديرا بلقب شاعر.

لا يكفي أن أمتدح الوطن لكي أكون ملتزما، هناك من يشتمون الوطن ومع ذلك أراهم أكثر إنسانية وشاعرية ممن يمجّدونه، أحيانا يشتم المرء ابنه، فهل علينا أن نستنتج أنه غير ملتزم بابنه أو بنفسه

موضوعة ملتزم وغير ملتزم لا تعنيني، هي نتاج مرحلة من الأحلام والأوهام التي نرى أنقاضها الآن. صحيح أن معظم كتاباتي الأولى كانت لفلسطين ولم يكن ذلك بدافع الانتماء وإنما لأن فلسطين كانت تشكل لي هاجسا شخصيا عاما، أما في السجن فقد كتبت الكثير عن الحرية وليس بدافع الانتماء أيضا، إنها هواجسي، وأحاول دائما أن أكون أمينًا لها، أما الوطن فما أكثر تعريفاته وتجبيراته وازدلافاته.

في العالم الثالث غالبا ما يتماهى الوطن والشعب والأمة بشخص الديكتاتور، وأزعم أنه ما من قضية شهدت هذا التلوث والتعمير والتضليل والطغيان والمزايدة والعمى الذي شهدته قضية الوطن إن مقولة (وطن حر يعني مواطننا حرا)

لم تعد مقنعة لي، إنها واحدة من مقولات دعاة الانتماء، ويضلل الدعاة في هذا الأمر من أصغر الضحايا إلى أكبر الجلادين، أنا الآن أرى المعادلة على النحو التالي، أي (موطن حر يعني وطننا حرا)، ثم حتى لو كان الوطن محتلا فإن المواطن الحر قادر على تحريره، أما الرعايا والعبيد فمعتنقون بتحرير أنفسهم أولا، عندنا الكثير من المداخل والشعارات الرائعة حول وطننا الحر الكريم ويراد لنا بالثاني أن نصل استنتاجا إلى أن المواطنين أحرار بالضرورة بينما واقع الحال من سجون وسجناء وغياب قوانين الأحزاب والصحافة والنبات المقدس لحالة الطوارئ والأحكام العرفية والمحاكم الاستثنائية... إلخ. يا إلهي كم من الأنغام والشبهات في هذا العقل الملغول الذي لا أستطيع إلا أن أكون مع فضحه وتعريضه والدعوة إلى تجاوزه، فمن شاء أن يخرجني من تحت مظلة الانتماء فليفعل. أنا نقيض هذا الالتزام وهو نقيضي.

❖ «لا أنت أطلال غابكيها ولا الشعراء مثلي عندما يكون» وأغلب قصائديك مبدل بالدمع، فما الذي يدفع فرج إلى البكاء وكيف يبكي؟

□ في السجن كثيرا ما فكرت بعقد مقارنات بين بعض السجناء ومالك بن ريب أو بينهم وبين مجنون ليلي، يبدو لي أن الشعوب بحاجة دائما إلى رموز وتمثيلات، أما كيف تنكس هذه الرموز والتمثيلات وبأي شخص أو قضية أو حكاية ذلك مشروط بالعديد من الاعتبارات كذلك فكرت بأجدادنا من الشعراء ووقوفهم على الأطلال، أنا أحترم كل ذلك وأحبه ولا أزال أتأثر به بعمق، ولكن تخيلي شاعر قديما يقف على أطلال من الصخر والرمل والرماء، وتخيلي شاعرا معاصرا يقف على أطلال من لحم ودم، وقد يكون جسده هو من بين هذه الأطلال.

صحيح أن قيس بن الملوح خسر حبيبته فبكاها بمرارة وهام على وجهه متقصيا أو ذاهلا أو هاربا من نفسه وأهله وزمانه، ولكن لو قصصت أوضاع بعض السجناء وعرفت ما لحق بهم من خراب وحرائق في الجسد والروح والصبيبة والأهل والأبناء لرأيت أن مأساة ابن الملوح أقل مما هي خارج المقارنة بكثير. وحتى بالمعنى الوجودي يؤسفني أن الشقة الأولى في حياتي كانت بكاء وأن الشقة الأخيرة لن يكون بوسعي أن تضحك أما كيف أبكي فأتترك الإجابة لأصدقائي والغيوم أتتركها للجلود الممزقة والعواءات

وحين تحضر المرأة تحضر معها كل معاني الجمال ومعاني القبح، فماذا تحدثنا عن هذه الثنائية؟

□ المرأة بالنسبة إلي أبعد من الحب وأبعد من الأمومة ومن القداسة والحزن والموسيقى، بمعنى أنها يمكن أن تكون كل ذلك وبغيره في آن معا.

أحيانا أشعر أن المرأة هي الاسم الحركي للحرية، وأن الشعر هو الشكل الأمثل للحديث عنها جسدا وروحيا... صوتها وظلالا وتدايعات. فلماذا تريدن توريطني في الحديث عنها كتابة خارج الشعر؟ ثم ألا يكفي ما أورثني الشعر منها أسي وتعبا وجمالا.

تهامة- تستطيعين تجنبيني هذه الورطة، لا أريد أن أقول أهبما يجعل المطلق أدنى إلي اليقين... المئذنة أم المرأة؟!
دعي إيماناتي مستقرة على اطمئناتنا... ودعي الآلهة القديمة نائمة في سرير التاريخ أو التراث، وانقلبني إلى السؤال الأخير.

✦ بعد كل هذا العمر وهذه التجارب الصعبة، أستعير منك مقطعا لأسألك « أهبذا الولد الهارب نحو الأريعين، ما الذي يقضي إليك، ما الذي تقضي إليه »؟

□ حين كتبت هذا المقطع الذي تشريرن إليه، كنت في السادسة والثلاثين، وكنت في بداية اعتقالي، وكنت أسترجع وعدا قطعتة على نفسي قبل الاعتقال بأنني سأحتفل بعيد ميلادي لمرة واحدة على الأقل، وذلك عندما أبلغ الأريعين

أما الآن فأحاول الهرب من الخمسين لا إليها.

مياه ودماء كثيرة مرت من تحت هذه القنطرة التي اسمها الزمن، ومازال الليل ينتهي إلى ليل، ومازال نفسي لا تأنسني ولا أفضي إلي.

أشعر أن علي الآن البدء من أسئلة في منتهى الجمر، ومن أسئلة في منتهى الضوع

ما الفرق بين الشيد وبين النشيج؟

ما العلاقة بين النأي والنأي؟

كيف يكون الشوك على نية الورد، والورد على نية الشوك؟

ما أوجه الشبه بين المرأة ورشاقة القول؟

إلى أين يحيل السجن، وإلى أين يحيل المنفى؟

كان خطاي خطاياي وما من إمام آخر لي.

ما زالت للظلمة طاغية وتأكُل نجومها، وليس في ديننا قيامة هذا اللئاس أو هذا الأمل، إلا أن نضيء.

المقلوبة، لأطياف ابنتي التي تركتها وهي في الثالثة وعدت إليها وهي على مشارف الجامعة، للأمهات اللواتي لم يعرفن شيئا عن أبنائهن منذ أكثر من عشرين عاما، أتركها لماراثون اللذل والسجل والأوسمة المبظلة بالهزائم، للخطب الفخسية التي تنتج موتا وجنونا وتصحرًا، للمجازر الممانية وتلك التي أنجزت بسمر الكلفة. أجل... أترك الإجابة لهذا القبر الممانى الممتد من المحيط إلى الخليج.

✦ في أمسيتك الأخيرة قلت: فليس من لغة تقول ولا تخون، كيف خافتك اللغة، وما هي الخيانات الأخرى التي أثقلت كاهلك؟

□ ما أكتبه الآن ردا على أسئلتك هو واحد من الشواهد على كيفية خيانة اللغة، هذه الخيانة التي أحسها ولا أستطيع التعبير عنها بدقة، لأن اللغة ستخونني مرة أخرى أثناء شرح كيفية خيانتها، أزعج حتى في الشؤون الحياتية العادية لا تستطيع اللغة أكثر من المقاربات، فكيف إذن يحاول المرء الحديث مثلا عن حالة موت بطيء لرجل معصوب العينين ومغلول اليدين إلى الخلف وحوله سريه من الأحذية السمكة المدرية، وهي تناوشه وتتفكك ضرباتها من حيث لا يمكن توقعها، ويبايعاية افتراسية متصاعدة تغطي كامل مساحة الجسد، ولكنها شيئا فشيئا تأخذ بالتركيز على الرأس والصدر والكفتين مع تسديدات خفيفة على الرأس في البداية لكنها لا تلبث أن تشتد وتيرتها ووحشتها، وفي النهاية قفزة شيطانية - لأحد ما - في الهواء وارتطامة عديمة الرحمة بالرأس، تضع نهاية سعيدة لذلك الموت البطيء الذي كان يعاني منه ذلك الرجل المسكين. أقول إذا حاول المرء الحديث عن أمر كهذا وقد حاولت أنا كما تلاحظين فإلى أي حد يمكن أن تصل خيانة اللغة؟

سألت أحد السجناء عن صحته، وكم مضى على اعتقاله فتحدث زمنا مديدا وجملا قصيرة عن السرطان والأدوية والأمل... وختم حديثه بأنه قد مضى على اعتقاله اثنان وثلاثون عاما. أي لغة بريك تستطيع الإدعاء بأنها قادرة على عدم خيانة حقيقة هذا السجين ومشاعره وآلامه وحنينه؟

بالطبع للصمت أيضا خياناته، بل إنه حين يكون في غير أماكنه يبدو أشد وطأة ولا أخلاقية من خيانات اللغة بكثير. ✦ فكاف فراشة زرقاء، وكفى حنيني أن يكون بلا ضفاف»

أحمد الهاشمي *

وجهه ذلك الطائر
والأخطاء المغفرة لم يعد واردا
أن حمر من هنا
فقط لانني اذكر
تعبير الابدية بمحاذاتي
سيلا من النجوم والقنلى
بالكاد يحس جذوري العالية
أتذكر .. فتعشب يدي بالحنين
ملائكة هنا وهناك
ينتشرون هباء وذهبا
الألوان يانة ماتزال
في صراخ العالم
زاهر الغافري .. عبدالله الريامي
وأشياء من هذا القبيل
لم تنزل هنا أو هناك أوفيمما بعد
الزمن السهل ما يزال واردا
وفرصادك يا أقصى ارض
حارا يقطر في سريري
الموت الذي كنت واريته الايام
بعد لم يمت بجلية
الصحرء ضيقة ماتزال
والوعل لا يكفي بقدمين

كل ما تعرفه عنى
فائض عن سمائي
ومتعارف عليه
لست البلورة نادرة الحدوث
ولم اثر غبارا أول مرة
تحت اقدامي
طري كبرقة الصباح
كان لم اعبر
كان لم اصدف أيا كان
بين المزلاج والآخر
انا طينة من تذكارات شرسة
انا العالم القديم المثار
لم احترف الحياة الصعبة
ولا اصل الى نهايات من حرير
هذا مربك لثمت العالم
ذي الحواف المنهارة
كل ما تدركه منى
اشارات ناقصة
هي القصص الرديئة ذاتها
لم يعد واردا كسر الحجرى
انت وجسبي .. شاعر في العالم
فمه ريشة الملاك
* شاعر من سلطنة عُمان

رغم هذا وذاك
ما ازال اعماق بصيرة
من مثلث برمودا
لي كل صباح حبيبة
ومرة بعد مرة
تحت جلدي بلاد
هنا أو هناك
أو فيما بعد
اطل صباحا ما ازال
على الشرفات وآخر الاخبار
على وجوه تخضل ياسا وخبيثة مرة
لكن ما ينطفئ هنا
يحتمل بريقه في مكان آخر
العليق والتأليل الزهرية
اسفاف اظنه يحتمل
النفاية كما انجاب الاطفال
معرفة ثانية ليست أقل أهمية
عما قريب ستورق كلماتي
في جحيم أكثر جدارة
والدخان سيأخذ معناه في الأعالي
رغم الدنيا والآخرة
اطل صباحا ما زال
على ما يذبل من أشجار صديقة
وطيور تهب ريشها للنسيان
غفواتي القصيرة
تجز معرفة العالم

نظرتي المرتابة في الهزيع الأخير
وحلها سقف ومستقبل
حياتي فراشة قصيرة الأجل
رقصتي في الضوء القليل
رائحة هجينة في الجوار
رغم هذا وذاك
بلاد سعيدة أحيانا
تدعوني إليها
لم يعد واردا كسر الحجرى
الكأس في وارسو
هي ذاتها في هافانا
ولم أزل وفيا لأزهاري
وفي لرحلات الصيد المتأخرة
بنلقيتي فارغة إلا من النجوم
ووجهي ذلك الطائر
بين الكأس والشفة
برية تصطبخب بالوعول
بين الكأس والأخرى
جدل حزين
لا يؤدي الى فردوس
الرصاصات الطائشة
هي ذاتها كل ليلة
السيرة ناقصة
إلى الأبد

«كأن» حركة شعرية

جليل حيدر *

كانني عاطل عني.

يزحف جيش من مقدمة قلبها نحو بوابتي المغلقة
مؤكداً ازدهار وردة وتفتح جسد

كانها عاطلة عنها في مزقها وإطارتها نحو الغيوم
كأننا عاطلان لنسلم رسالتنا من نوافذ مفتوحة على
الأنخاب.

كانني ثابت إلى هاوية هناك في المطار، أو في مدينة المعدن
وقصائد المقهى.

كانه حلم ناقص تنقصه الرحمة، رحمة المحبين والحواليين في
احتضان اللذات. هناك تنفلت الفتنة كلما لمست فراشها،
وتيفنت أن امرأة عارية تستميط في سريري على مهل
كالخوافي. أو بجسارة

مثل صباح عسبي في سوق الفزل أو اصطيد طائر عجيب.
«رائع رائع» وهي تلكنني برهافة، تتمايع، تنهدل،
تنفصحن. «وداعاً» وهي تفر. «وداعاً» وأنا باق مثل عمود
متخلخل، أو شبح خرج من حفرة.

كنا نكمل فتناقصنا، كنا نزداد فانقصنا، ذهبت تنتظر العيد
وربطة الدعوة، وأنا إلى الحرام الحلو
كأنا جواي. لا هي تنفصم ولا أنا الآيب من كلماتها. كلما
قالت ((حبيبي)) يقع طائر من قلبي مع رمانة تنفرط على
سجادة نظيفة. فنهذي حتى صباح الغد الناحل بصحبة
مخدع.

كان جزاء من ناكس الجميل يعترف بأهته قبل وصول القطار.
وكان المخطئة تقضم روحه بوحلته، وكان الحواليين ضحايا
حرج أو لمعة.

بأي جمدة أثق، والذيران ترتفع حول البيت؟

كانني قاتلت دبا وانهرت انهياراً نصيفاً

كان قطيعاً من التماسيح يحاصرن في مستنقع

كانني النحدرت من جبل مع نور وحشي إلى هاوية.

وكان نسرأ يأكل قلبي قطعة قطعة وأنا تفتت.

المحب حزين، وملائكته تخليت عن أجنحتها

في حانة، وروادها يهيمسون لامرأة بثوب أسود، وشفاة تمتع

* شاعر وكاتب من العراق يقم في السويد

بالطرب،

وعين لغويتين.

المحب يظهر محرمته بمهارة الأرملة.

بعد أقدمية الندامى يفحصون عن كريات دمهم كرية كرية،

كلما اتبست في مرآة الجمع، أو يكت في انفرادي... سائلة

عن هوية الخيال،

مفكرة بقطار وقطيفة، والحقائب الخفيفة تحت السلام،

كما في زحمة ظلام،

كما في فيلم بالأبيض والأسود،

كما في قصر مخيف يبحث فيه اللصوص عن جوهره.

عمل مؤلم يحترف بعزته وارتابه، مثل كل تلك الغروبوات

على شاطئ رملي بارد بقلوب حارة.

لا تهدئة ولا مستشفى تقي حق الحب الآن، إنه ينفي أحباءه،

يسين إلينا بشحوبه، باضمحلال توفه،

بتأخر فجره، عمل مؤلم حلو بانكشافه وستره.

جغرافيا العين.

تاريخ الشرارة.

هزيمة اليقين في حياة الجملة.

وقاحة المتواري تحت اللحاف.

السطو على جارة نائمة تحلم بالإغتصاب.

كل هذا هي مرآة انفرادها، وهي في مرآتي.

ولأنها لم تأبه بنا: نحن قراء المقام والموشحات الأنثلية

وهي في قصرها الكبير، على مقربة من شهقة أو صعداء،

ولأنها داخلية في الحكاية الداكنة عن أمير الظلام، عن

الأحراش والغناء، أمضت سهرتها بحياكة سجادة للذكرى،

مثل بنج موضعي، أو سرير الأرملة، ويتنظرها الرجل قبالتها

تبكي، مودعة عصافير المغرب من زجاج البار، منجدرة مع

أجنحتها إلى حفافة السهوب.

كل هذا في مساء مكتمل بالضوء والانشداد.

كل هذا في زمن خطأ وجيران سوء، كل هذا التناقض.

لأنها ترك بقعة من مقاصدها أجوب فيها، متمنيا إلى سريرة

كالخجل، ترك ورقة على الباب

وتخلي آثارها من المكان. لأنها تلفت هنا وهناك باحة عن طائر تاته،
وأنا قبالتها أمسك بريشة من ذيله الأبيض.
أمسك بأثر جديد.
أما بعد. فلا أزين فرقة الانشاد، ولا موساة أم كلثوم، يوقف هذا الزخ، لمن يتوسل هدوء ريف.
لأننا أصغينا إلى الوقع ذاته، بين كل تلك الترانيم الأرضية في الأسواق والمقاهي، كان علينا أن نمسك برأس الخط وسط هذه التلة من الأمسيات،
حيث صخرة الماضي تراحم رغبة الينوع.
ولأننا بلا ذخيرة في شتاء أعزل، مع أشباه مهدين بالقول، سافروا وسط هزة وزلازل.
وسط عميان يدحرجون صراخهم في معركة.
وكان أن خسروا نداءه في الغبار، لأننا هكذا نسافر بمسقة الغريب،
وقلق المتسول،
وانكسار المطلقة.
لكنه الشجار متلاهما مع خريف مضى،
بإسعافات أولية لمرضى الشفق أعني:
صدقة الحاجبين
تاريخ النظرة
غراء تستوعب القادمين إلى موانئها المثرثرة.
رأس فريق إلى المعضلة
شهوات ذهبية وفودكا بالييون.
اسمها وهي مخلصه إليه.
صورتها حيث تقع طيور أسيرة من النوافذ
وأعني، رما، كثرة الهمس في القرى، وتوتر الكحول في المدن.
شرية شرية، وكأسا فكاسا حتى يصحو الفجر على الفائين.
وأعني جمالها، كلما انتهت إلى هروب غزاتها، بعيدا عن حاشية الكلام.
ثم ترصن القوضي، وتفوضن الاتيكيت خافية آثارها عن الأدلاء وشهود الزور.
فيا بما «معا» نرحب بنا؟
الضوضاء، التي ابتعدت عنها، تأكل نيرانها بقية شتائي. لأنها

تدرك أنني وحيد بما يكفي، لأضع رأسي أخيرا في المشفى.
وما يكفي لأراهن على صلاية العود في ظهيرة ثورية.
لأنناش المد، وأحاسب القضاة.
وكأنني أهوى خفية اشارتها في زحام الشك، أو في تصاوير سياحة عن التلج والمساواة.
كأنني أهوى لأني العبدية ورأسي اليايس.
كأنني في المحجر اشم حراسي على مرأى من العقيدة.
وكأننا قطبان يبحشان قضية الخلود، بمساعدات جانبية،
تلهمنا وقتا خالصا كالذهب، ونداءة على جانب خفي من النهر. نهر عبورنا المضلل.
لكن جاذبية تحت لغوية، تخرق أقواس الغريزة، بانذارات جسدية، باستقبال.
كمن يقفز سورا ليصل إلى نفسه.
وكمن يطل من بناية، على حادث في الطريق.
كل شيء ينسرب: تلاويح السمار. قلائد فضة الزل. نسور فضائها إذ تمشي أو تتمايل
كل شيء ينتخب هويته، حينما ذهب، إلى نار وسعادة أو تباه.
كان عليها أن نرم ثمانيتها، تعيد صياغة الحب هويتا هويتا. كليماءة نلنا على المؤامرة، كاتانة السر،
وفحوى الخفاء، كأصرة بالمستقبل، كشبح عاشقة يتخفى وراء رمزه، أو تهيب من ظله الفريد. أية ذائقة تجرع شغافنا مرجحين بالعلم الأبيض؟
كل هذا قراءة خاطئة لنسياني محاطا بتراتيل ونصائح
باصابع ملطخة وعقاب
كما لعاصفة تركت خلفها أبناء للذكرى ونساء بتغير عام
كان تياتناك تفرق والناس ينتحبون.
كانها تفكر بكيه وكيه ب
أن يخرس الكنار ويجف الجدول كأنما عوقب زمن على سيرته.
الذهب الذي احتملنا بريقه. الهدف المحذوف. وترنحت كان...

دعوة خاصة للجميع

مثنو مصري *

وردة ..

٥- الظل الجاف

(لؤي كيالي)

إلى هذا وصل بك الصمت

إلى تلك الالتفاته البعيدة

صوب ظل جاف

بلا طعم

يطل في عز الظهيرة

نصف وجهك ..

...

إلى هذا وصلت أنت بالصمت

إلى تلك الإغفلة العميقة

في عناق جنة الحلم

حيث يجاري قلبك بإطباقه الأخير

فمك ذو

الانتسامة الدفينة ..

٦- روع ذبمة

(نزيه أبو غش)

ببعده مطلقه قصدت إليك

ويجوع دخلت بيتك ..

...

وقد اولمت لي

على مائدة عامرة بأطباق الخواء

بدل الحساء البارد واللحوم المعلبة

وجبة سخية

من روحك النسيمة ..

بأطفال يشيرون بجملته واحدة

وأعشاب تنبت على

سطور قاحلة ..

...

مُخْطِئاً على الدوام

امرأة ..

٢- مستشار ومضطرب

(محمد كامل الخطيب)

مُستشار ومُضطرب

كمركب شراعي صغير

تَهَيَّأ للإقلاع

في فجر عاصف ..

...

أيها الرُّبَّان

العالم لا نهاية له

وأنت ما زلت

موتقاً بالشاطئ ..

٤- البري

(بندر عبد الحميد)

وأنت تخط

شطاناً وتجوأ

موسيقى وأسماء

اتيه

إتبه أيها البري،

كل شيء يمزق

وخلف ظهر يدك

تقف

تلك الأسماء التي لا تعني شيئاً،

ولكنها ، في ذات الوقت ، تعني كل

شيء . تلك الأسماء التي لا شيء ،

دقيقاً وشانكاً معاً ، بقدرها .

١- خطاك المسرفة

(مُسطلى عيتالي)

لن تعني شيئاً آخر

أن أناديك أو

أغمر لك

وأنت تخاطبنا اليوم بظهورك

ونكتب لافتاتك

بخطاك المسرفة .

...

أيها الأحق

إنحن قليلاً وأضئ لهم جدارك

نوماً يكتبون أنفسهم

فيكون لأجلهم

فناً ..

٢- أحلام واقعية

(محمد كامل الخطيب)

تبدأ

بنوارس ممزقة

وأحلام أصيبت بعدوى

النهايات الواقعية .

...

وتنتهي

* شاعر من سوريا

٧- عَقْرِبَ دَقَائِقُ وَحِيد

(مُصَلِّسٌ عَيْتَابِي)

مَا عُدْتُ

(مُضْطَرِباً كِتَابِي فِي غَسَالَةِ)

وَلَا ضَائِعاً مِثْلَ

(عَقْرِبَ دَقَائِقُ وَحِيد

فِي سَاعَةِ)

...

مُنْذُ عَلَى التَّحْدِيدِ

أَرْبَعٍ أَوْ سَبْعٍ أَوْ

عَشْرٍ سَنَوَاتٍ

حِينَ لَا تَدْرِي مَاذَا رَمَيْتَ

وَمَاذَا أَضَعْتَ

وَمَاذَا أَخَذَ مِنْكَ عَنَوَةً

(فَوَضَعَ قَلْبَهُ

فِي قَطْرِ مِرْزَرَجَائِي نَظِيفٍ

وَرَفَعَهُ عَلَى

الرُّفِّ)

٨- الْأَسْمَاءُ ذَاتُ الرُّنَيْنِ

(يُولَعُ سُرُوكُ)

إِلَامٌ تَحَوَّلَتْ الْأَسْمَاءُ ذَاتُ الرُّنَيْنِ

الْكَلِمَاتِ الْمُسْطَرَّةِ بِمَاءِ الذَّهَبِ

الْحِكْمِ الْجَلِيلَةِ الَّتِي تُحِيطُ بِكُلِّ شَيْءٍ ؟

...

إِلَامٌ صَارَتْ هَاتِيكَ الْأَسَاطِيرِ

الْأَسْرَارِ الْغَامِضَةِ الْمُقَدَّسَةِ

الْأَلْفَاظِ الْمُسْتَحِيلَةِ ؟

...

وَبَقِيَ لَكَ الشُّعْرُ

نَهْرُكَ الْآخِرِ

حَيْثُ

لَا يَهْجَةُ تَنْجِسُ مِنْ نَبِيهِ

وَلَا حُزْنٌ يَبْنِي عَلَى ضِيقِي

بَلْ مُجَرَّدُ

قَاعٍ غَمِيقٍ ..

٩- الدَّائِرَةُ الْخَمْرَاءُ مِنَ الدَّرِيثَةِ

(مَرَامٌ مُصْرِي)

لَا تَغْضَبِي

تَعْلَمِينَ أَنِّي لَمْ أَتَقَصَّدِ الْإِسَاءَةَ

إِنَّهُ طَبِيعِي الَّذِي تَعْرِيفُهُ عَنْ تَجَرُّبَةٍ

أَقُولُ مَا لَدَيْ جُزْأَانِ

دُونَمَا تَفَكِّرِ .

...

لَا تَغْضَبِي

تَعْلَمِينَ أَنِّي مَا كُنْتُ لَا تَبِيكَ

بِهَذَا الْقَوْسِ الْمَشْدُودِ

وَأَطْلُقُ عَلَيْكَ مَلَّةً جَعَبَتِي مِنْ

السَّهَامِ

لَوْ لَمْ أَلْمَحْ فِي وَسْطِ دَرِيثِكَ

رُوحِي

مِثْلَ دَائِرَةِ خَمْرَاءٍ ..

١٠- بِذَاتِ الْغَمِّ وَالْقَلْبِ وَالْيَدَيْنِ

(مُحَمَّدُ سَيِّدَةُ)

لِيَقْرِي أَنْ يُقَاضِيكَ

وَلِيَقْرِي أَنْ يَحْكُمَ

لَكَ أَمْ عَلَيْكَ .

...

وَلِي .. حِينَ هَذَيْتَ وَهَذَيْتَ عَنْهَا

وَأَفْسَمْتَ أَنَّكَ لَا تَعْنِي

شَيْئاً آخَرَ عَلَى الْأَرْضِ

سِوَاهَا

أَنْ أَصْدُقَ

أَنَّكَ

بِذَاتِ الْغَمِّ

وَذَاتِ الْقَلْبِ

وَذَاتِ الْيَدَيْنِ

كُنْتُ تَعْنِي

...

كُلُّ شَيْءٍ ..

١١- أَتُظَاهَرُ بِأَنِّي أَصْغِي

(مُحَمَّدُ سَيِّدَةُ)

سَوْفَ أَتُظَاهَرُ بِأَنِّي أَصْغِي إِلَيْكَ

حَتَّى تُفْرَغَ مِنْ قَوْلِ

كُلِّ مَا أَسْمَعْتَنِي إِلَيْهِ

لِلْمَرَّةِ الْأُولَى

بَعْدَ الْمَرَّةِ الَّتِي لَا تُحْصَى

بَعْدَ الْأَلْفِ .

...

وَحِينَ تَصْرُخُ بِي مُتَسَانِلاً

إِنْ كُنْتُ بَعْدَ كُلِّ هَذَا

تُعَدُّ عَاقِلًا أَمْ مَجْنُونًا

سَوْفَ أَهْزِ رَأْسِي

دُونَ أَنْ أَجِيبَ

...

مُتُظَاهِرًا بِأَنِّي

لَمْ أَفْهَمْ نَبْرَةَ السُّؤَالِ ..

١٢- تُشْرِقُ فِي مَقْهَى وَتُغْرِبُ فِي مَقْهَى

(أَحْمَدُ شَلِيلَات)

فِي الْفِتْرَةِ الصَّبَاحِيَّةِ

مَا بَيْنَ السَّاعَةِ الْعَاشِرَةِ

وَالوَاحِدَةُ ظَهَرَأ
مَنْ يُرِيدُ أَنْ يَلْقَاكَ
فَأَنْتَ عَلَى كَرْسِيِّكَ الْمَعْرُوفِ
فِي مَقْعَى الرَّصِيفِ الشَّرْقِيِّ
تُرَاقِبُ الْمَوْتَى يَعْبُرُونَ .

وَفِي الْفِتْرَةِ الْمَسَائِيَّةِ
يَأْتِيَنَّ الْحَامِسَةُ وَالْثَامِسَةُ
مَنْ يُرِيدُ أَنْ يَلْقَاكَ
فَأَنْتَ مُمَدَّدٌ
لَا تُبَالِي بِشَيْءٍ
عَلَى كَرْسِيِّكَ الْمَعْرُوفِ
فِي مَقْعَى الرَّصِيفِ الشَّرْقِيِّ

يُلْقِي عَلَيْكَ نَظْرَةً
الْأَحْيَاءُ
وَهُمْ يَعْبُرُونَ ..

١٢- هُوَ مَنْ يَقْرَعُ جَنْبَهُ

(أَسَامَةُ مِزْكَلِي)

لَنْ تَسْتَطِيعَ الرَّدْعَاءُ
أَنْتَ نَادِيَهُ مِنَ الشَّارِعِ
أَوْ أَنْتَ إِنْ تَصَلَّيْتَ بِهِ هَاتِفِيًّا
وَلَمْ يَجِبْ
لَأَنْهُ دَائِمًا هُنَاكَ
يَنْتَظِرُ .

نَلَعْتَ بِهِ الْوَحْدَةَ
أَنْ يَشُقَّ بَابُ بَيْتِهِ
وَيَمْلَأَ يَدَهُ
وَيَرِنَ الْجَرَسُ
مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ
وَيُغْلِقَ الْبَابَ

ثُمَّ يَرْجِعُ خَطَوَتَيْنِ أَوْ ثَلَاثَ
خَطَوَاتٍ

لِيَعُودَ مُسْرِعًا وَيَفْتَحَ

الْبَابَ

فَلَا يَجِدُ أَحَدًا ..

١٤- أَنَا مَنْ أَعْلَى ظَهْرِهِ

(مُحَمَّدُ سَيِّدَةُ)

أَلَسْتُ مَنْ دَلَّنِي عَلَى هَذَا التَّبَعِ
وَأَخَذَنِي يَدِهِ إِلَى هَذِهِ الْوَاخَةِ
أَلَسْتُ مَنْ عَلَّمَنِي كَيْفَ أَعْقِدُ الْحِيَالَ
وَكَيْفَ أَقْفِزُ عَلَى ظَهْرِ الْأَحْصِنَةِ
وَهِيَ تَعْلُو .

أَلَسْتُ مَنْ أَعْطَانِي قَوْسًا وَسِهَامًا
ثُمَّ وَقَفَ لِي فِي أَوَّلِ الثَّرْبِ
وَصَاحَ : هَا قَدْ جَاءَ دُورُكَ
فَقَدْ إِشْتَدَّ سَاعِدُكَ الْآنَ .

وَأَلَسْتُ أَنْتَ مَنْ خَابَ قَائِلُهُ
عِنْدَمَا أَعْطَيْتُكَ ظَهْرِي كَامِلًا
رَاجِعًا مِنْ حَيْثُ أَتَيْتُ
وَقَدْ رَمَيْتِ الْقَوْسَ أَرْضًا
قُرْبَ قَدَمَيْكَ ..

١٥- يَذَلُّ الْعَصْفُورُ سِكِّينَ

(وَدِيعُ إِبْرَاهِيمَ)

قَبْلَ أَنْ أَلْتَقِيَكَ
شَاهَدْتُ طِفْلًا يَحْمِلُ قَفْصًا
وَفِي دَاخِلِ الْقَفْصِ
يَذَلُّ الْعَصْفُورُ
سِكِّينَ .

كَتَبَ عَنْكَ عَادِلُ تَقْصِيدَةٍ

لَا أَذْكُرُ مِنْهَا

سِوَى أَنَّ وَجْهَكَ

فِي الزُّنْرَانَةِ

صَارَ خَالِيًا مِنْ حَبِّ الشُّبَابِ .

سَجَّانُو الْوَدَاعَةِ

إِذَا أَعَادُوا لَكَ الشُّوَارِعَ

مَنْ يُعِيدُ لَكَ

الْمَوَاعِيدَ ؟ ..

١٦- مَتَابَحَاتُ مَوْجِدَةٍ

(رِيَاضُ الصَّنَاعِ الْحُسَيْنِ)

لَا أَحْسُنُكَ

عَلَى سَمَاءِ قَمِيصِكَ الزَّرْقَاءَ

وَلَا عَلَى غَيْرِمِ سَفْقِلِكَ الْمَاطِرَةِ

مِنْ دُخَانِ الشُّجَائِرِ

وَيُخَارِ أَبَارِيقَ الشَّيْءِ .

لَا أَحْسُنُكَ عَلَى عِلَاقَةٍ

نَظَرَاتِكَ

وَلَا عَلَى مَسَلَسِ قَمِيكَ الْآلِي

ذِي الْعَشْرِ ضَمِكَاتِ .

لَا أَحْسُنُكَ

عَلَى شَعْرِكَ (يَفْتَحُ الشَّيْءَ أَوْ يَكْسِرُهَا)

الرَّقِيقِ الْتَفْلِيشِ

وَلَا عَلَى نِسَاءٍ لَا حَصَرَ لِهِنَّ

مَعْتُونَاتٍ يَلِكُ .

لا أَحْسَدُكَ عَلَى
قَمَرِ تِلْكَ الْفَرْحَةِ فِي قَلْبِ الْعَاصِمَةِ
وَلَا عَلَى
سِرِّكَ الْفَرِيضِ ذِي الْفِرَاقَيْنِ
وَالثَّلَاثَةِ أَغْطِيَةٍ.

لَا... لا أَحْسَدُكَ عَلَى شَيْءٍ
سِوَى ضَبَاحَاتِ مُؤَيَّدَةٍ
لَا يُفْسِدُهَا
صَوْتُ
مِلْيَاعٍ ..

١٧- حِصَانُ السَّاعَةِ الثَّانِيَةِ وَالنَّصْفِ لَيْلًا

(مهدي محمد علي)

يَوْمًا سَوْفَ تَكْتُبُ شَيْئًا
عَنْ صَدِيقِي
صَادَقَهُ فِي سَحْطَةِ الْقِطَارِ
وَعَنْ ثَلَاثِ لَيَالٍ يَنْهَارَاتِهَا
عُشْتُمَاهَا مَعًا وَكُلِّ مِنْكُمَا
يَحْسَبُ رَفِيقَهُ شَخْصًا آخَرَ
وَكُنْتُ تُنَادِيهِ فَيُجِيبُكَ
وَكَانَ يُنَادِيكَ فَتُجِيبُهُ
بِفَيْرِ اسْمَيْكُمَا.

وَسَوْفَ تَكْتُبُ أَيْضًا شَيْئًا مَا
وَلَوْ بَعْدَ عَشْرِينَ سَنَةً
عَنْ لَيْلَةٍ قَضَيْتُهَا سَاهِدًا أَرْقَا
وَأَنْتَ تَقِفُ عَلَى نَافِذَةِ غُرْفَةٍ صَغِيرَةٍ
فِي فُنْدُقٍ مِنَ الدَّرَجَةِ الثَّالِثَةِ أَوْ
الرَّابِعَةِ
فِي بَغْدَادِ

فَرَأَيْتَ عِنْدَ السَّاعَةِ الثَّانِيَةِ وَالنَّصْفِ لَيْلًا
حِصَانًا أَيْضًا يَلَا سِرَجَ وَلَا لِيْجَامَ
يَعْدُو لَا يَلْوِي عَلَى شَيْءٍ
عَلَى طَوْلِ شَارِعِ الثُّورَةِ.

وَأَنَا بِدَوْرِي سَأَكْتُبُ شَيْئًا
قَصِيدَةً عَلَى الْأَرْجَحِ
وَلَنْ أَرْجِيْهَا زَمَنًا طَوِيلًا
بَلْ هَانَذَا أَكْتُبُهَا الْآنَ
وَهِيَ عَنْكَ أَنْتَ بِالذَّاتِ
يَا مَنْ أَشَارَ إِلَيَّ

وَنَادَانِي بِاسْمِي
وَهُوَ لَا يَعْرِفُنِي
وَلَمْ يَرْنِي مِنْ قَبْلِ
أَنَا الْحِصَانُ
الْمُزْرُوبُ فِي الْحَظِيرَةِ ..

١٨- الْبَيْتُ الْمُنْتَكَرُ بِفُنْدُقِ

(محمد خير علاء الدين)

لَوْ لَمْ أَخْطِئْ يَوْمًا
وَأَصْعَدُ إِلَيْهِ
أَسْأَلُ عَنْ عِيَانِ صَدِيقِي قَدِيمِ
عَادَ مِنَ السَّفَرِ
لِمَا كَانَ لِي أَنْ لِحَظَ
لَوْحَتَهُ الصَّغِيرَةَ الْكَاحِجَةَ
وَالسَّهْمَ الْمُسْمَرَ
بَعِيدًا عَنْهُ .
...
إِنَّهُ لَيْسَ فُنْدُقًا
مِنْ أَيِّ نَوْعٍ أَلَّتْ إِلَيْهِ الْفَنَاقِ
وَفِي الْأَصْلِ لَمْ يَكُنْ

وَمَا زَالَ بَيْتًا قَدِيمًا بِالْقُرْبِ مِنْ
مَرْقَا الصَّيْدِ الْمُنْدَرِ
تَصْعَدُ إِلَيْهِ عَلَى دَرَجٍ خَشْبِيٍّ
مَكْشُوفٍ
لِيَرْجِبَ بَكَ
أَصِيصَانِ مِنَ الْفِتْنَةِ وَالْقِرَاطَسِيَا
عَلَى جَانِبِي بَابِهِ الْمَغْلَقِ .

انْظُرْ
هَذِهِ غُرْفَةُ الْخَمْسِ الْكَبِيرَةِ
يَسْقُوفُهَا الْعَالِيَةُ الَّتِي تَهْمُ
بِالسَّقُوطِ
وَجُدْرَانُهَا الْكِلِيسِيَّةُ الْمُتَشَقِّقَةُ
الْفَارِغَةُ أَبَدًا إِلَّا مِنْ
أَسِيرَةٍ هَامِدَةٍ
تَحْتَ أَغْطِيَةِ الْغُبَارِ
وَكِرَاسِي قَشٍّ عَرَجَاءَ
وَحِزَانَاتٍ مُتَدَاعِيَةٍ
سَنَدَتْ عَلَى الزُّوَايَا
نَحْيَ لَا تَقْعُ
تُعِدُّ لَنَا مَرَايَاهَا الصَّدِيدَةَ
نَظَرَاتِنَا الذَّاهِلَةَ .

/

... لَا
لَا أَطْلُقُ فِي مَدِينَتِي
فُنْدُقٍ آخَرَ أَوْ صَبَّحْتُ بِهِ
هُوَ مَنْ عَانَدَ كُلَّ هَذَا الزَّمَنِ
وَتَحَمَّلَ كُلَّ هَذَا الْبَقَاءِ
لِأَجْلِ
لَا أَخَذَ ..

أزهار العطب.. نرغاريه الغبار..

عصام ترشعاني *

جحيم آهل بالغيوم والأمطار
زوية أليفة
كبر تقالة..

فمن سيوبخ التمثال
الذي لا يجيد سوى الرثابة؟

(٤)

أمام عناقيد الدم
كان طرف الربيع يصرخ
وكنت تركضين بين ملحمتين..
ثمة دماء

توزع هداياها الزرقاء
على القبائل..

ثمة قبائل
تجهل كيمياء الحرب
وترفض

أن تتسخ بانتصاراتك..

(٥)

بشهوته،
ترسم أزهار العطب
كانت تصيد شباب الكلمات
ومن السماء الى القارعة
تلقي بالأشعار المجنونة والقبل..

أي مصباح وحشي
يجادل الموت

ويقرأ النشوة الكاسرة؟
أي شهاب هذا الذي

يقفز بين فخذيها
وينفعلت في الدماء

كنار خالدة؟

(١)

ادخلي..
في المساء المشمس..
زيني قلقي الجدران والنوافذ
بنبات الصهيل..

ضعي
ملصقات الحجر الشهيد
على عورات الحلم
فتلك أصابع الهديل المعشبة
تضغط على الزناد..

(٢)

للجصبي
بنفسج يشرق
في الرماد..
للبنفسج،
رغبات السممر،
شواطئ غامضة،

وجماجم كثيرة..
فهل تسرقين من هرم الظلام
توابيت الأنبياء
وقيضة الحرية؟

هل أعطي القوارب المتناعة
لفرائس الرمل
وجثيات الأرجوان؟
هل أعطي الروح،
زهرة الحب والسياسة؟
للهارات المبعدة
نيسان متخاصمان

* شاعر من سوريا

(٦)

في الأمسية التي جمعتنا
كنا نقف
بين القصيدة، وشعلتها..
نطارده أرواح اليلسان
ونمتزج بالمجهول
الذي يغني..
لماذا

بصرخة خفية

تقرين غيرتي؟

تسمحين للوهم

أن يرتدي زمرد الذهب؟

تبغرين دهشة عطرك على الجميع؟

لماذا كغزالة مكابرة

تلتهمين تفاحة ذهبولي؟

وتنسين محار قلبي

ينتظر عند العتبة؟

(٧)

لامرأة تتجول بالنور

وترج الهيام والأرق

لامرأة تتجدد بالخمر الإلهي والضرار

أتوزع بين النجوم والقبور

— أنا الذي

يتلذذ بالمحرمات—

وأكاد أن أسفح الصوت

هذا الفضاء لنا..

وكل هتك مخضب

مباح في حدائق الهاوية..

(٨)

له أن يهبط أغوار الجسد

يتهمجي جمال العاصفة

ويقرع بنشوته

أجراس الوميض..

هل يخفي ثورته

في الفراديس المربعة

أم يبعث جنون الكلمات

من الحلم؟

لها..

أن تخترق النهايات الأولى

أن تجرب في النار

وأن تחדش حياء الأشجار..

له

أن يأكل تفاح المزامرير

وأن يسرق

من الهلاك

رعشته..

لهما،

تشعل الحجرة

زغاريد الغبار..

(٩)

انهمري

أيتها الجماجم..

فالرعد لتوه

يخرج من المغارة..

يجاهر بنشيج العطب

ويبحث عن امرأة

لا تشبهها الأنقاض

انهمري أيتها النيازك

فنباتات المتعة

تمارس الشذوذ علنا

بأصابع الموتى..

الأمكنة

سأطري خاطر هذا الماكر الزمن
بجرعة ويسكي وأفيون
لينعس بعضاً من الوقت
على ساعديه، وينسى وجودي
بين يديه ويضي إلى حيث يشاء
دافعاً إياه إلى براهين
لا تدحضها سوى هندسة
فراغات باردة
من أين أتت كل هذي البلاهة دفعة
واحدة، لتصنع من عمرنا
شاطئاً عائساً على كتف
بعوضة هي الملل؟
دربنا الحذر طويلاً على المراوغة في الحرب
كالمصارعين، لينجو بنا من غدر العاصفة
والإخوة الأعداء
فلم تجن يدانا سوى شوك
ضاققت به الروح والأمكنة
انظر إلى الشك بعين اليقين
المدعاة الوحيدة، وأترك
الغربة تقترس أحشاءها
كدودة القَر
خارجني. هوائي المظفر.

باكراً، على عجل، أحزم الأنفاس
بقبضتي
وأدفنها تحت
شجرة لا تثار لأحد سوى الأزل
أخنق اللحم في الشهوة
لا تلمسني وأصرع
الجيل يحتفل بعيد صمته الفهد
ولا يعير التفاتة
لقرع طبول المتاهة
الأخضر النحيل مل الانتظار
في إطار البراءة واستقل
قطار الغضب
سأعلن حسم العلاقة بالمكان
وأخلعني من الهدوء الجبان لأعدو
الفرع هامتى السوداء
تصدعت من كثرة حسادها الألفاظ
أضعت مفتاح اللجنة
الذي أعارني إياه إبليس
في لحظة سكر
ولم أعد أدري
الطريق إليّ
الذي غاص في الآخرة الصدفية.

* شاعر سوري يقم في ألمانيا

هدى الدغفق *

يشمها.. شفق
يغضب موضوع اليوم تسكبه البرتقالة
..... ويرضى في كأس عاشقها
في أصواتهن. أحلاما
يا لعدوبتها ترتعش
شفاء في يد الشاطئ
تنفس ورد الكلمات كل يوم
تشقق من تكرار الدرس يزفها
أحرفهن عطشى إليه..
حواسهن تلتفت هكذا.
دون عيون نحو المعنى

قطرة

أنحني فضة
للماء على صدر الصباح
يرفغي ترتعش
إليه الشمس
أرسل جمرة عسلية
قبلتي مساء
لله تلحقها الشفة الزرقاء
كيف لكل شيء بين أصابع الموج
أن يكون رقة تنساب
الماء. خصرها البدان
دموعها الأرجوانية

تلميذات

سيطرز درساً أحرفه
التلميذات سيقرأن
ما أعذبهُ صوتهن
فيه
الدروس كلها
.... تهيم .
على كتف المدرسة
دجاجاتٌ يومية
هذا موعدها

تقشع الحرف عن الكلمات
في ناحية أخرى
بوابٌ يتراعد منه السور
يصرخ
في.....
شارع أعينهن .
موعدها الآن
العاشرة صباحا
تطهو سيدة
قرب السور
وجبتها
جوعهن بلا جلد

* شاعرة من السعودية

أوراقكم في غصن الزيتون
هو يتكم ضوء الشمس
الزمن طاحونة عمياء ،
والبشر حب الحصيد

عندما تحدث الحجر
بمشاعر البشر
صمت البشر
بمشاعر الحجر

لا يصمت الآن
إلا قبر موحش
لا تصمت الآن
إلا مرايانا في وجوه
ثرثرة ..

ارفعني الصوت
أيها الأجراس
حتى
تخشخش الطير
في خرائب الصمت.

لا تأخذوا من وقتي ديمومة الرحيل
ولا مساءاتي الحزينة
لقد أشرقت أعيننا بالغياب
وأمطرنا الحياة
بما تستحقه من دماء
أسوارنا علينا ولنا
قميصنا الموت
بلغ أناقته القصوى
في حدائقنا السماوية
ترقنا الأبصار بإعجاب
مريض ، وهو اجس شيطانية

العالم ملهى
لراقصة وحيدة
والأغبياء يتلمظون بشهوات ناقصة
وأعضاء فقدت سراويل الوقت الجديد
العالم أقبح من ذنب
أججوا بارود الأبدية
وسدوا أفواه الليل بثمر الفجر
خلخلوا أدراج التاريخ

* شاعر من سلطنة عمان

تفصلنا القنينة.. يجمعنا الماء

جميل مفرح *

تركض أعيننا،
تتسابق صوب فتيل الذكرى...
نتنبه أنا نخبو في قنينة ماءٍ
تتوسط جلستنا المحروقة
نطفو فنسيلُ على فمها
ليرطب كل منا
طين الكلمات على شفثيه
... ، ... ، ابتلعنا
... ، القنينة
ثانية
فتوارينا في رائحة الماء
وعدنا للحجرة/ ثلاجتنا الأولى
نتفقد جزء الوقت المتبرئ منا
... ، ...
... ، وتعاتبنا
ما أشبع رائحة الموتى
ما أسرع ما شاب البرد فأنكر
كيف تسلى

كالعادة.. نحسب أنا منفردان
وأن جفون الردهة تكتم خلستنا
ندفعُ بقشيشاً للنادل
كي تطفئ بسمته الموقوتة
رجفتنا
وليعفينا من كلمات
الترحيب المتعللات
ومن عينيه
يباغتنا بشارهما الواشي..
فليأخذ ما شاء لما شاء
ويتركني الآن أصب دمي
حبراً من تلجج
ودموع المفقودة شعراً من جمر
وجفون الردهة ميقاتاً
أشبه بالهديان المقصود..

كالعادة.. نقاسم ذنب الأشياء
الموودة بين فمينا

* شاعر من اليمن

بزجاج النافذة المهزوز
وأنفاس الأغصية المخنوقة
حين اتخذت منا
رثنين...



لحظات

مضى كالبرق المتوالي
تدح فينا الضعف المحتوم
فهوي...
نوشك أن نفقاً
إبهام الوقعة...
حين يباغتنا لهب الاستسلام
نحاول أن يشعل فينا
لغة أخرى
نمطر في هيئتها الإرباك
فنجتاز طواحين الذكرى
نتحدث...
...، لكن
تقلت منا الكلمات...
نلاحقها...
يلهث فينا التعب المعهود
فيدركنا

تترضى خسرت بالعودة فوراً
تبتاعد عنا...
...، نخرج من قنيتنا
...، فنعود
كما كنا غرباء..



وأخيراً...
نتحدث عن صنف سجاننا...
عن جلستنا...
عن صندوق الأدوية
المتأهب
حين نعود وقد...
شح الموعد وجه تذكركنا...
نتحدث عن حال الشعر...
...، عن الشعراء
...، عن الأمراء
...، عن الفقراء
عن الغرباء
المتكئين على رغبتنا
بسكاكين شرastهم.

الظهيره

جولان حاجي*

عابرو السماء المسطحة اقربوا وحلقوا،
 يد مقطوعة فتحت لهم النافذة من الداخل،
 تبادلوا الستهم وآثامهم واختفوا كبروقر
 في أفق وسط السماء المقفرة
 نافذتي مفتوحة. القبار يغطي الثلج القاسي.
 يتوقف الأصدقاء الراحلون وينظرون بصمت
 إلى بياض القرنفلات المعلقة من زرقه السقف
 ثم يكملون عيابهم.
 ينزع متشرد جناحيه ويرمي إلى النافذة عشاً فارغاً
 الأخوات يرتبن المائدة البيضاء،
 يضعن الصحن الذي لم يمس وكأساً مملأها كلمة من
 لحم،
 ينظرن خارجي إلى نصل شاحب ينفوخ فيه ما سيأتي،
 يصل خريف النهار،
 والغيوم الخضراء للذين غادروا وحيدين هذا (الكهف
 الحي)،
 تقفز قطتي وبين فكيتها قلب تضعه في فراغ الصحن،
 هناك من يذلق فوقه حبراً من ثلج،
 مطر لا سماء له يفصلني عن وجهه.
 بعينين مغمضتين وقم محو
 يغادرني أبي
 تناديني أمي في ثوبها الأسود لترضعني
 كيف سادخل وأرى
 الليل يسطع في داخلي
 والهواء يتدفق أزرق جارحاً
 حاملاً ما فقدته، دون أن يوجد أبداً،
 إلى الصخور السوداء للظهيره اللانهائية

كخطية بلا أمل ترقد تحت جلدي
 كالحلقات الأبدية تحتجب نضرة
 خلف الأوراق الداكنة لكل شيء،
 حقول القمح سوداء. مليا بغياي، بطيما أزحف،
 بين أضلاعي تطفو الصخور، تتدفق من فمي وعيني،
 وقرية مني تسقط وتتلاشى؛
 تعصف بي وجوه لا أجفان لعونها
 ومهدي يلاحقني: لن أكبر أبدا.
 متأخرا أصل اليد المفتوحة، الينبوع القائم لغياي القديم؛
 أوراق التين تخفي العتبات والجدران
 وشفاة النائمين في الشرفات الشاحبة لفجر لا ينتهي؛
 الملح يملأ أحذية الغرباء الفارغة،
 الشموع وحيدة تنزه،
 الغيوم تدخل ثياب المودعين لتأخذهم بعيدا،
 يلوحون يلهج لا يروونه ويروون لي حياتي.
 سأبقى هنا،
 تسبجني النوافذ الزرقاء لتلال غادرت كراسيها ولم
 تصل،
 في كل نافذة جدار يتعدد ويقرب، يتشقق ويلتئم؛
 هنا الريح سقطت علي كالمذن التي ذابت
 والوجوه وصخور السحب؛
 حطت شفتي على شفتي، راحتي على أذني،
 واختفت كلماتي تحت صوتي،
 كل كلمة استردتها الأصابع الأولى التي نسجتها.
 جلست الظهيره بين كتفي، وكلمة شمس تولد من
 حلقها
 لتسقط على نافذة عنقي الوحيدة.
 * شاعر من سوريا

• من نهار إلى وحدة

تقضمين دمي

بعبارة «أن أقتلك»، فأعود

من التراب إلى ضلعها،

وأحاور ظلي بدائرة من

غبار المكان وسكانه واسمها

فهو مني.

حاولتني كالمستند إلى شيء،

يد المكان على منكبي وحول ذاكرتي

أعود، أراها

في فساد التوجه

في السلب والمطلوب

وعند موضع الحاجة تعدل رأسها المتهاوي

إلى النوم،

تهدمني وشأني...

ياخذني - أردتك.

يصحو فرغ نفسي

حتى أنني غيت على ذلك

بذهاب أوقاتها أخبارها وطبائعها

بالبكاء البكاء وبلدانه،

• جواب شكوى

خيل لي أنه ظلك

الحب النار

ناؤه للفعل، عاصيا وأليفا

فانساب في الجدار رحمة أو حمرة

طولها من خريف دموعك،

عابد ألوانها

حين تقرب في القلب، واحدا بعد آخر

أطرافها المطرية:

بالكشف والميل أسترها، أنا

الباني - فأذهبتك،

ضائق المكان، وشمسي ضيقة بالأفق...

* شاعر من مصر

إن دائي بكل طفولتها

• غيري من جناحك

واستهلكني من كتابي رغوته، بالتتكز

والهدم، إنني نظرت إليك

علانية

فاطر حيني بالنفي أو بالصراخ-

وبين الأكف اخلعيني

إسورة من رماد بطيء:

طلبت لي،

فأجريت ناري

إلى شمسها في اليقين، كنسرين ينفلتان

- سبيل عليك إلى طاعتي -

ثم ناما أو افترقا

أين يسري العذاب بآلاتهم والحين بأصفادهم

إلينا

لا في البدايات

ولا في النهايات بل

لحبة الذبح أقرب.

• راقبي ندي الشمار.

ليبرغ -

قربت زقي وغلقت بابي

صوتي وخوفي إليك

اطلعي بكلامي عليك إلى البر من حولهم،

وتنادي

بحرحتي تستقل خواطرهم،

نزل الملح في ثمر الأرض-

هل منفذ/

أين نارك نارك في يوم أدعوك

عقرت لي.

* مشهد:

مثل جثة ترمى في البحر
رويدا
رويدا
سأنتخلص

مثل هواء في غرفة مقفلة
مثل غرفة سأغادرها:

النباتات

لا تعرف الانتقام
لن يشكك أين ضارب
وخز في القلب
أو أرقا في الليل

السانات

ستدل

عليك

الرائحة ستمد في عمرها
وأغصانها

التياب كذلك

المشاجب الأمينة الصادقة

الغبار

الحاسر

عن شكل العناق

الغبار

المتروك

من التفاتة السواد

في الخلقين

الضوء المطفأ

صورة الغريبة

الماخوذة معي

مثل غرفة سأغادرها

سأنتخلص

وأترك مسحة كي يحلم

أحلامي

كي يغز في الليل

ويؤنه السرير والشاب

كي تؤله المشاجب

والسانات المقيمة

* شاعر من سوريا

كي يتارق

وينا لم

من أحلمي

هكذا سيكون المشهد:

أخرج من الغرفة

سليما.. حسورا

وأتركها لمتاجر حديد

لمتاجر

أحسده. (٢٠٠١/٧/١٠)

* الهدوء

أعيدني إلى رشدي

استردي شؤوني أينما العنوا

نفأسك النبيلة أرشدني

واجعلي كلامي

سهلا

على النبات.

أنا الاسطوانة

التي

ستعذب أيقوتك يوما.

كآنية الأزهار

كلميني

احتفظي بي طويلا

كالصحون الفضية

واكسريني

في الحرص.

يكبر ذنبي كلما عدت

وكلما ابتعدت

وذنبي دليلي إليك

ذنوب رائحتك

الذي يأكل أصابعي في الصحو

ويردمها

في الغابة.

أعيدني إلى رشدي

كي أطل بحكمة

على النهاية.

ويوما ما

سيأتيك طائر في الليل

وينفر كفا من الزيت

ليقود الشفقة إلى القلب

والزى الساحلي

لتخرجي إلى الشرفة

وتشهدي عاري

ويوما ما سترنح طائر على غصن بعيد

بموشحه الطويل.

أعرف أن صورتك المعلقة في الكنائس

والفنادق

في صدور العذارى: ستؤلمني.

لن أفقد عادتني في الحانات

مقابل صورتك المباركة سأشرب الأنخاب

أمامك

ولن تستطعي أن تشيجي نظراتك عني

أمامك

واليدان المضمومتان على الأزرق البحري

قطران ندماً

وخوفاً عليّ.

لن أفعل شيئاً هنا

أربعة أيام وأذهب

سأقول كلاماً يؤلمني

وأمصى.

إنها العذراء: لا نرحمي من حياتي

دعي حياتي

نرح

وحدها.

الرجال مشغولون بالعنف

والنسوة بالاعتصاب

الكلاب تجدد الفرصة للنزعة

والتناسل

كلابنا التي أعملناها

كلابنا

التي

من تعني

وبس

في الشيوخوخة

كلاب

الشوق

الضاري.

(٢٠٠٠/١١/١٤)

قناص

المهرية على الأرض

الظرات حولها

ترتطم

بالكريستال

النظرات الخفيفة بالأحمر الخفيف

حولها كبرت الوشاية

وكبر

الحب

في المرأة.

في وسط الطاولة كانت

المهرية

التي

على الأرض.

لا تذكرين

ولا تعرفين

أنها الآن على الأرض.

أتذكر: الهواء المؤلم في العنق

نظرة العناية بالجسد

الورد المسفوح بين الجسدين

بأنك وأنت واقفة

كنت

توخزين قلبي

وبأنتي

لا استحق.

لا تعرفين

أنا استارة الوجه

ونظرة الرعب

المهرية

كانت تعرف

المهرية المبينة من الكريستال

من أجل أزهارك.

في بلاد أخرى

لا أزهار تعيد إلى الماضي

ليس

من مهرية

تسقط

فتحتفي

من عينيك

نظرة

الحقد! : شاعري (٢٠٠١/٦/١٦)

مختارات من الشعر التركي الحديث

التقديم وترجمة : محمد آيت لمميم *

إن التصنيف الذي وضعه الجاحظ في القرن الثالث الهجري للضائع لدى الأمم، وخص فيه العرب وحدهم بصناعة الشعر أصبح اليوم مجالاً للشك خاصة وأن الترجمة في اللحظة الراهنة كشفت لنا أن الأمم حتى المهمشة، منها تشعر وأحياناً تشعر بعمق. لقد عملت الترجمة اليوم على كشف شعوب وقارات شعرية، وكشفت لنا أشكالاً من التعبير الشعري لم تألفها الذائقة الشعرية العربية القديمة، ولقد عمل هذا الشعر المنقول عن لغات العالم دوراً أساسياً في فتح مسالك جديدة أمام الشعراء العرب المحدثين والمعاصرين والراهنين.

ومن عجائب الاتفاق أن الشاعر العربي الكبير ((أمرؤ القيس)) قد قضى نحبه في تركيا ودفن بأنقرة لما كان راجعاً من عند ملك الروم حين استجار به ليأثر لأبيه. ويروى أنه مات بحلة مسمومة قرحت جلده لهداه إياها ملك الروم. وأيضاً فالشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي المشهور بمثنوياته هو الآخر قضى نحبه بهذه الأرض.

إن أرضاً تضم في ترابها شاعرين من هذا العيار جدير بها أن تنبت شعراء كباراً، وقد فعلت، فهي اليوم تعرف بشاعرها النائر ناظمت حكمت الذي لهم مجموعة من الشعراء الذين اختاروا درب الالتزام والنضال والدفاع عن الحق.

وبهقي ناظمت حكمت الشجرة الوارفة الظلال التي تخفي الغابة، فقد نبت إلى جانبه مجموعة من الأصوات الشعرية التي انفتحت هي الأخرى على التراث الشعري برموزه وأساطيره وعلى تجارب الشعراء في الشرق والغرب.

وسيجد القارئ في تجارب الشعراء الذين اخترناهم من بين مجموعة شعراء نكهة شعرية مختلفة وتجريباً شعرياً يتسم بالجرأة والمصادقة.

إن القواسم المشتركة بين هذه النصوص الشعرية هي نزعتها النثرية وتقشفها الجمالي وابتعادها عن الدسامة التي تضر بالجوهر الشعري وتصيب النص بالترهل، أيضاً هناك نوع من التعفف والتنحي عن الأغراق في الغنائية.

إنها نصوص عارية إلا من عمقها وبساطتها التي تقبض

هناك عوامل عديدة وراء هذا الانفتاح على التجارب التي ظلت مهمشة وغير معروفة لدينا: أبرزها نزوب منابح الشعر في المراكز الثقافية في الغرب الراهن. وظهور شعوب كانت مطمورة ومغيبة لأسباب سياسية. فبعد التحولات التي عرفها العالم في العقد الأخير طغت على الساحة مجموعة من الانثنيات. وقد كان من الضروري التثوق لأداب هذه الشعوب ومعرفة طرق التعبير لديها. هذا ما يفسر لنا اهتمام مجموعة من المجالات والدوريات والاصدارات بترجمة أداب هذه الأمم ونقله إما من لغته أو من لغات أخرى ترجم إليها، وكما لا يخفى فقد انفتح الغرب على هذه الثقافات منذ القرن ١٨ و١٩ إما لأسباب سياسية - استعمارية أو ثقافية. وقد ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية أداب كثيرة لشعوب الشرق.

أيضاً ظهرت رغبة لدى الشعراء في التفاعل والتقارب والتعارف، والبحث عن سبل لعولمة الشعر من خلال بعض اللقاءات والمهرجانات في فرنسا وسويسرا والغرب ناهيك عن أن الثورة المعلوماتية لعبت دوراً كبيراً في كسر الحواجز بين الأمم في طرق تداول الشعر، وإن ظلت بعض اللغات عائقاً فإن المسألة محتاجة فقط لبعض الوقت لتجد حلولاً مجدية.

في هذا السياق بدا لي أن أساهم ولو يقسط ضئيل في نقل مجموعة من التجارب الشعرية لدى الشعراء الأتراك المحدثين.

* كاتب ومترجم من المغرب

على تحولات الكائن وعلى لا نهائية احساسه؛ إنها
نصوص تقصد مباشرة ما تريد البوح به، وتقربنا من
شعراء اختاروا البساطة والعمق في تناول الوجود، هذا
الوجود الذي كلما أردنا القبض عليه بلغة القواميس
المهجورة أو الهذيان اللغوي أو البلاغة المستهلكة إلا
وتوارى بالحجاب.

أحمد ارهان (1958) Ahmet Erhan

كانظـل

خسرت أجنحة الكلام، آه أيها العالم، انني متعب جدا،
بألحقتني الناس بنظراتهم، أثر عيونهم فوق وجهي، حصنت
معقلي الداخلي. في برج الوحدة الأخير، ابتعد في صمت
وحيدا كانظل في سفح حائط الوجود. لقد أدركت أن هذا
العالم لا يقوى أبدا على استلتي. لا يوجد أدنى غصن لأقبض
عليه حتى أستطيع التوقف وارتاح. لا ينبغي أن أتكلم، ينبغي
أن ألوذ بالصمت.

فإذا توجب علي أن أكتب انطلاقا من آخر بيت في أشعاري
الكاملة، من الأفضل أن أتوقف. أن أكتفي بالوجود، أن
أزجل الخلود إلى المابعد. أنا أحب أن أمشي وأثقا معتقا هذه
الحياة التي أدركها وانصر عليها الموت.

إس ايهان (1938) Ece Ayhan

قطر أسود بلا عينين

ها هو هذا يهلوان مرح أتى. من البحر في ساعة متأخرة من
الليل. أطفأ القنديل، ينام بالجهة التي بكيت فيها. من أجل
التي دانيال. في الأسفل، امرأة عمياء. من عائلتي، تهذي
بلغة لا أفهمها. فراشة ثقيلة على الصدر. أدرج مهشمة
بالداخل، السيدة كآبة تشرب الكحول في العلية. تشتغل
حياكة، مطرودة من مدارس الانسانية. قط أسود بلا عينين
مر في الطريق. في كيس يوجد طفل مات للتو. أجنحته
ظلت خارج الكيس. سقطتني عجوز يصرخ. سفينة
كورسيكية دخلت الخليج.

أبول بهراموت (1942) Apol Behramoghu

كآبة النساء في القرى

كآبة النساء في القرى

هي نفسها في زوايا العالم الأربعة
السماء صافية وأشباح البيوت
ونظرة النساء الحزينة.

في قرى قصية

تنشر الريح صوت السماء

تختفي رويدا رويدا

أجساد الجبال

في الحمة

لقد أمضيت حياتي في القرى

هذا الحزن الرمادي للمساء

ظل في قلبي

سنين عديدة وأنا أعيش هذا الحزن

افتقد، آه كم افتقد

اسمي حينما تنطق به أمي عندما كانت تناديني

قصيدة صينية

إذا كان الشاكي غنيا والخصم فقيرا

يختار القانون الغني

إذا كان الشاكي فقيرا والخصم غنيا

تعود الدعوى للخصم

إذا كانا غنيين

اعتذر القاضي وخلص غنيا

إذا كانا فقيرين

إذاك تشغل العدالة.

هيلمى يافيز (1936) Hilmi Yavuz

مهجور

كل قصيدة من البداية حتى النهاية

ليست سوى عزلة

نصير الأبيات مهجورة أكثر فأكثر

هل شتاء الكلمات مستعد

ليصير نثر الآلام؟

حكايك الحب عاش من كتبها

شعراء.

الصفيف على الأوراق الساتانية

كما لو أننا نقرأ الأشجار في الخريف

انت سواء صمت أم لا فالأمر سيان

لليوتوبيا التي تملكك وتوهجك

بيطء الورد الكبيرة والبنفسجات

حلمك يسقط في الحزن.

ومن جديد الكتابة - لكي تقرأها

سيصير العالم كتابا.

كل قصيدة من البداية حتى النهاية

ليست سوى عزلة

نصير الأبيات مهجورة أكثر فأكثر
* الصيف (في اللغة التركية كلمة الصيف والكتابة متجانسة).

أحمد عارف (1927) Ahmed Arif

حيك

منفي عن ذاته؟
يعطي صباح مساء توقيعه
تعلمت أشياء
ما كان ينبغي أن أتعلمها
ادركت أن الزمن
معايد

٢ - طرحت أسئلة

ما كان ينبغي أن اطرحتها
قطعت كفنا من جلدي
لقد معت

من تجاوز حدودي

قلبي المسكين

هو مقهاى الأكثر عزلة

٣ - أنا زخرفة للألم

قافية من صدئ الحزن

انا الذي

يزين بالكحل

عيون العزلة

انا الذي بنصت للآبار

عبر ليالي الأرق

هنا لقيت

بالساحر.

٤ - أنا شخص غريب

منفي عن ذاته.

إلهان برك (1916) İlhan Berk

ربما أنا نص نثري أيضا

وجهلك الطرقات التي تنحدر نحو البحر

ملتقيات الطرق عدادات المياه وجهك

حينما انحنى على وجهك أنا

وجهك الاسواق فاتحة مبكرة

أنت أيها النيولوفر بلا وزن ولا قافية

افهمي، ابيض وأزرق تماما، إنني استهلمك

لنفترض أنني اشتغل على قصيدة طويلة جدا أنا

فوجهك يهبها القوافي البديعة

من يدري منفيًا عن وجهك

قد أكون نصا نثريا انا.

كمال سوريا (1931- 1990) Cemal sureya

صباغة

حرب: اوتلو كيلي *

زرقة ما: سيار تاكوس

سؤال: لماذا سيار تاكوس؟

طائر: الى أين تمضي أيها الطائر؟

زهرة: الزهرة لا ادري

ماء: مراتب

عقد: عقد الموثقين

موثقي العاصمة بالضبط

شاعر: أحمد عريف

يضم رياح الجبال

يوزعها على الاطفال بالخصوص

طفل: ذو أنف رقيق

يا طفل الجنوب ذو الانف الرقيق

تسال عما تسال عنه بعد

آلة موسيقية: عربة خفيفة

مشروب: راكي * لافودكا

مسدس: ملء بالطيع

قصة: موتى قريب

توقيع: غير مرئي

(ه اسم معركة عام ١٤٧٢)

(ه كحول تصنع في تركيا والشرق الأدنى).

ميتيو لاهول (1940) Mettju Alhole

النفسي

١ - أنا شخص غريب

صافية

خواء يطرقني
يشتهي النوم في دمي
أتحنس هامش روحي
ترتجف أوصال الحلم بين أناملتي
فكرة عبيدة تشاكسني كليل
لعنة تترامى في الذات
شيء يسيل داخلي
حلو كوجه أحبيته ذات يوم
لغة مرتبكة
تحريك تيارات الهواء داخلي
تشكل قميصاً
لحبيب لن يعود
غربة تشتهي الوطن
ومادة شخص ما
قلبي كفارس
يعود لحظة الولد
جنود البؤس
حكامو الشوق
في دهاليزه المظلمة
كبلوه
احتكموا إلى الرب
خارج الرداهات
كان الشك يشعل يقينا
وكتبت أذرع الغربة
حاصروا فكري القاصر
كانت مرتبكة
لغة الوح كانت عقيمة
نحني بالصمت
في رأس السنة
.....
خواء يطرقني
يشتهي النوم في دمي
أهلوني إنني أرتدي الحلم
وهو لا يسترني

* شاعرة من سلطنة عمان

الشوق منفاه أنا

الخوف والفزعة يسيران معا
الليل ينصب شرك القوالية
لم أعانق الحلم
لم يتمدد بين ضلوعي
اللغة تبدأ في سرد الحكاية
كانت مع الحلم
يدها في يده
البرد الذي أحسته جفوني
كان موتا
أين أمنتني الوحيدة
أين أغنيتني
لم حنطوها
لا تعلموا ليلى
الذي هاجر دون جفوني
يصدر الحكم
المزين بالقرايين العظيمة
اجعلي هذا الخواء صلاة
قربيه من قلبك الظمآن
قلبيه بين عينيه

وغني

انثري شعرك الفجري بين كفيه
إلغني عسجد القدمين
كفري عن صمكتك الملعون

والذات الخفيفة
رائحة العفن ترتقي الليلة
وأسمال الحكاية

لغتي عربية كالقهوة التي يحتسيها
وقلبي كياص عينيه

وثناياه قبل أن يتقن لعبة النفث
وحديث الأفك يسري

إنها تتقن لعبة الشك
وحديث الكبرياء

وتتفنن في غنج النساء
حين قبلها ذات مساء
هيا اهتكي ستر الكرامة
قبلتي قدم الخضوع
وسرت في حسد الليل رعشة
لم أحمل دات سلاح غير صمتي
ومدية الكلمات جرحي
أسود شعري وعيني
لم أصطبغ يوما بعيري
أبدلوا الرأس شتلي
خافني هذا ليس مجوسيا
ولا أملك في هذه الدنيا غير اسمي
لفظتها كلمة العار : أحبك
غيرت مجرى السواق
امرأة تحمل حلما ويراعا
اختفوا الصمت
أجلدوا جسد المداد
قطعوا حناجر الدمع
الموت لكسر الحياة

أبعد أبعيد

كان الروح احتياج يستنقر صمتي
وكان ثمة بوحا يلزمني بك
وأيدي تعلم أسمالي في ليل الخوف
وتلقيها في يدي

كان حمقي يلاحقني
وأنا الحظك عن عيني قدرتي
وأسجل قصة

أدشن صوتك بين جناحيها
أستمع لها حين أموت

وأنت ترقيني من خلف نوافذ روحي
وتسألني عني

أشعر أن كل الأشياء تنفك
وأن روحي تنه لا يجيد فنون البكاء

قيدها زما بفنون الكذب
وغسلتها بدموع الليل

أنا مجرد شكل
من أشكال
غروبك
-- ولا جدوى --

من ظنونك معي
أو ظنوني معك ؟
ما عذر جنوبي
وقد تدلى
قمرك
على سطح
عقلي ؟

أنا في ظلك ، أصرخ : مأواي يا مأواي
وأنا يومئذ - وما عذري إذا ما انبسط ظلك -
معاقب
بنظرتي

أخرج من أنا ، وتخرج من أنت
ما عذري في خروجي إليك من أنا ؟
وما عذري لو خرجت إلى شرفتي ببهائك
أنت ؟

من يجمع الآس إلى صدره
ويعد - حيران - طرقات نجمك ؟
أين يصل ؟ وما هذه النجمة التي تتألا ؟

ما عذري وقد فقدت قوتي على الاضطراب
والخيرة ؟
أنا مجرد من ساحاتي ، وصفيري ياوي إلى
شجرته
في الغروب .

ما عذري معك ولا قدرة لي على الحب ولا على
هدوء القلب ؟
الآن أنا محض شكل من أشكال ذوابك
ما عذر شكل ينوس أمام حركاتك ؟
لقد تفتحت عينك وأطبقت وردتي جفتها
لا أراك ولا أبتعد عنك
ما عذري إذا ما جاء الليل ؟

ما عذر خفقي وخفقاني وخفوقي
ورعشتي وارتعاشي
أمام عرش ثباتك ؟
بأي عذر سأسفع دمعتي في كأسك

ما عذر السكران في الطريق إذا نزع ريشة
الوجود
عن امرأة سكره
أو أخفاها

لو نادته بأسماء خمرة ؟
بأي عذر وبأي عذر سيخفي سره

في راحة يده ؟

ما عذري جسدي لو انشقت الثياب ؟

وما جدوى الثياب إذا ما صرخ جسدي ؟

عجبا كيف يكون ترابي أسداً أو شجرة ورد
أو كيف يكون نايًا

عجبا كيف له القدرة على الطيران ؟

وما عذري ترابي إذا ما تشكل في مرآتك ؟

عجبا لقد أخذت وصفها من شبائك وجودك
ومنعني على مرآتي

ما ذنبي وقد خلعت قميصها

وحلت في هوائي

وما عذري أصابعي -- وليست لي أصابع - إذا ما
تحركت ؟

وبأي عذر سأنقلها من نغمة إلى نغمة

أن يدي - وليست هي من أسبابي - تحمل شجنها
من سماء إلى سماء

أفني أيتها الطليق ، كم تدعي الحرية
وبأي عذر سيخلو القلب ؟

لا أقول الغابة ولا النهر

ولا أقول غابة ولا نهر

بل ما أقوله هو هذه اللآلئ والبيات

ما عذري إذا ما سقطت لآلئاتي وبياتاتي

قبل وصولي إلى الغابة أو إلى النهر ؟

ما عذري إذا ما دخلتُ عالماً غير عالمي

ولعبتُ لعبة غير لعبتي ؟

وبأي عذر سأفارق عاداتي ؟

كانت عين كعين الباز ، حمراء

يمر عليها الغروب

وكانت قدم تقف على يد خراب

ما عذري إذا ما خرجتُ إلى رحلة صيد

ولم يعد منها أحد ؟

ظهرت صورتني في مرآتك العاكسة ،

إلى الأبد ساظل محتفظاً بصورتني المحتجة

خلف زجاج نظارتك العاكسة

وما عذري إذا ما ظهرت صورتك على زجاج

عيني ؟

وجدتني جالساً قرب شمعاً

وأصغي إلى صوت تنفسها

وجدت أنفاسي كال موج يعانق ظلاماً

وكان يداً فصلت بين الشمعة وبين موجي

وسقطت في الظلال

ما عذري إذا ما شعاعك حَزَل لي عُنُقِي

وتدحرج رأسي في الظلام ؟

وبأية شفة سأقبل يديك ؟

إله الأسى:

وجدوه متتحرا في خرابه المغفل

إلى الجحيم

أدمى ظهره بشوك خطايانا

ولأنهم ورثة مزعجون

ويكى من أجلنا كثيرا

لا يصدقون أن الميراث كله خرقة

حتى مسحت السماء بيدها خده

بكوا بدموع ثلجية

لكنه

كيف ينتهي كل هذا الضجيج

دون كنز نهائي

لم يتل غفراننا أبداً

يطهر الرحلة من الدم؟!

متكاسلا

في جنازة متخمة بالنعوش

يرفس بابي المغفل بإهمال

جاءوا معطرين بالخيبة

ثم يطعن النوم في صدره

توسلوا للشجن

كانت العزلة رعشة في الركن

كي يعصر عينيه لتمطر

عندما سجن بغمي صرخة دائمة

لكنه غافلهم

تريد لو تخرج يوما لتصفع الجدران

وثقب بالوناته الملونة

فانفجروا ضاحكين

- عيث..

هكذا قالت الأحلام

وقف الشاطئ مترنحاً

ثم أسندت رأسها على كتفي

خرقة دائمة

ونامت

علقت بوجهه كجريرة

كانت الأرض مشروخة بحزنها

كان البحر قد كره اللعبة تماما

* شاعر من مصر

تعب فوق الجسر هاربة
وكانت الرحمة تغرف الصباح
في جذائها
وتقفز منقوشة الشعر
بحو السماء
للأسف

كل السلا لم التي توصل إليها
قطعت فجأة
ولم يكن هناك
غير بقايا ضجة فوق البحر
وخرقة دامية تلوث وجهه
بعويلها اليومي
لم نكن نهتم

(١)

كانت تصنع غواية مبهجة
تيمنا على ركبها برفق
وتغني
حتى يعبر الحراس
حاملين الليل فوق رؤوسهم.

كنا طيبين
فلم نكن نهتم بتفت الظلام
التي غبرت وجوهنا والهواء
كنا طيبين

لأننا وقتها
مسحنا عيوننا بخفة
وانتظرنا

.....
.....

(٢)

العاهرة العجوز تهذي بموت لا يزورها
ظهرها مقوس كفرع مثقل بالضحايا
كلماتها التي كانت
محشورة في مخدرات الأنبياء
سرق اللصوص أعضائها
فصارت تتسكع في الشوارع
بلا أحلام تطعمها للحمقى
بلا اضحوكة عن عدالة

تخبئها في جيبيها
بلا نسل مسحور بالنور
وبلا جيش من النمل
لن يخسر شيئا
ربما

لأن الجيوش
أكل السوس أقدامها
منذ زمن بعيد

سحبها الدافع.. هذا

نبيلة الزبير*

والأيادي الملوحة والحاجات ذات الرائحة الشرهة
يبدأ وجه الثلاثاء بالشحوب..

٢

يوم غد هو يوم أحد.. أم ثلاثاء؟
لا شيء إلا ولد في فمه إبهام.. إلا هر في ذيله غبار
حتى الشهابة التي كانت ساعتها صغيرة.. لم تكبر
كان يوم غد في الطائرة المحلقة ينث حلوياته
فتركض البنات ويركض الأولاد..
هذه الشيكولا..!؟ من جمع الحروق وأعطاهما لون
الركض..

الساعة التي أشعل بها يوم الأحد سيجارته
الساعة التي نزع منها فضيها، وزين معصمه
الساعة التي لم يعد أحد يتذكر: من علقها في الميدان؟
ووضع عليها أنورافا وموس حلقة ونايا من قلم
رصاص مجوف..

٣

يوم غد يوم أحد أو ثلاثاء..
أعرف ليست كلها الأيام أحدا..
الأحد اليوم الذي أدور له القزح
ووترأ وترأ ويجمع قيثارته
أضع فوق يده ما جمعت أنا وأمي من سماء
وأدعوه: طيرها..!

هل وضعها فوق يد لا أحد.. أم طار؟
الأحد.. يوم فوق كتفيه فقط استطيع أن أنثر ألواني
وأصففها وأبخرها..
يستدير لي يوم الأحد نصف إلهين..
يبارك خطيئة من رشقة واحدة..
الأحد عادة ما يرتدي المعطف الرمادي الجديد دائما
بقراء الشاءات المغزولة

١

يوم غد هو يوم أحد أو ثلاثاء

.....

.....

الأحد يختطف من الثلاثاء أنثاه!!
الأحد.. يستطيع أن يختطف من الثلاثاء الأنثى..
يصطحبها من الهودج الذي تنباهي إلى الطين الذي
تستلذ

تدحرج من أعلى كتفه إلى البارحة
ما تبقى من الوجع والزرقة والثلاثاء..
الثلاثاء بالبزة الأنيقة.. بالجيوب التي تخبي فيها
حنطتها وتسرب الثلاثاء.. بالاعتيادية ذاتها،
بالتلقائية الأقرب إلى التناوب، بأصابع ليست في
يديه غاما

يجرد أنثاه من تشريحها في أعطافه..
الثلاثاء..! الذي كان يصفغ شعره بأشواط الحصاد
وكانت الأهاريج و«البالة» تغض كل مرة عن تفاجئي
شعرتين.. وتجذل العيون المباحة بالقهقهات..
الثلاثاء..! الواقف منذ الصباح أمام التماثيل..
يأكل شطيرته قبالة الفاترينة وأشجار البلاستيك
الملمعة

ستمر.. وسيدخل في حلقات الرقص الانفرادي..
أو سيخرج إلى عازفي الطبل بحبالهم وقرودهم
المدرية..

الثلاثاء الذي لا يقف ولا ينتظر أحدا لكنه لا يعرف
من الرصيف إلا قدمين وعشيبات يمكن أن تنمو لولا
أنه مستعجل وركلته بعيدة..

الثلاثاء الذي لا شيء ينتظره..
عند منتصف النهار.. غاما عند منتصف الدفء

*شاعرة من اليمن

التي تركت غيمة لأغزل حكايتها
كم غيمة أوصت أمي الحائك أن يترك
لهذا الثوب الممدد للخمس والثلاثين غرزة
الأيام الثلاثة..
ما الذي يذكره أنه أبيض اليدين ومعصوم
إلا من نعيم هوائه تحت جلد ميت..
ويذكر مماما في أي مصلى فقد نعليه.. ومن أي
الأعراس والازدحامات واكتظاظات الأنفاس
تسللت إلى قفائزه الحبيبة هذه الفتوق..
يتذكر معاطفه المسروقة.. وشمسياته وعصا الريش
المصفوف التي كان يهش بها ما يترك الزائرون من
عظام الأيام المأكولة..
الثلاثة..

يضع ما تبقى من أصابعه بالفتوق الآخذة في
الاتساع
في حقيبة مغروقة الجنوب والشمال..
لا شيء للتفتيش
لا شيء للتسرب

يوم غد ليس يوم أحد أم ليس ثلاثاء؟
يوم غد الممتد

من الطلح
من أيامه الواقفة على أقدام كثيرة
وتشبثات أقدام كثيرة كأنها واحدة..
إلى صهوات رابضة ومتقاعدة..
الأيام الآحاد..
ما الذي يحدث في تلك البوابات.. والسلام التي
من درجة واحدة..
ما الذي يحدث في السلمة المبروءة كأن بالشبح أو
بالأيام المترأكمة..
ما الذي يحدث في المزاييح..
والأبواب التي من ضلقة واحدة..

الأبواب التي لا تعرفين ما إذا كانت غبارا ملصقا
بالفضاء أم هكذا
تفتح الأثرية المطة على غيمة غد
الأيام..
.....

الحدة التي على ظهر تلك الغيمة
من الذي عبأها بكل هذه السواسن.. وأقنعها أن
تغادر ظهر كل شيء.. وعطر
رعبها
الدافئ
.. هذا!..

الكوانين..
من قلم الوقت إلى خمس جلنارات
ورائحة طويلة..
الكوانين ليست من الفخار ولا من اللؤلؤ
ولا من تراب أو فتاحة أو نار..

يوم غد هو يوم أحد أو ثلاثاء..
اشعر..
ليست كلها الأيام يوم غد
العتبة.. مبرة الأصفاذ المتقدمة.. آحادا وثلاثاءات
النقطة أو الفاصلة
التي أحرقت في أيام الله المعدودة
التي أحرقت في أيام الله المعدودة..
الكوانين..
تشبه هذا..

الكوانين التي لا تعرفين من أين يجيء بأحطابها
والقهوة.. كنت دائما أحسسي قهوة حارة
أنام وأصحو على الجزوة ذاتها..
من منح الجزوة أن لا تنام وألا تنتهي بأحد..

ماطبو الليل والذاكرة

يحيى الناعبي

المكان الذي أعارني
الرغبة الأولى في الوحدة
إمتطى صهوة الروح
وترك إشارة الوقت
تقاطر .. سنوات من النار
جبال ..
هذه الواقعة على أكثافنا
بعد أن هجرتها غاباتها
يتم أحل بالعابرين
مرايا يتقصف وهجها
على النائم
في ظهيرة النهار
الذي ارتدى الجسد
حمى الأحلام استراحة
على شفة الوحشة
الرائحة التي تركت بريقها
يزهر في فمه الثمل
مرت ثانية
كما يمر القطيع بجانب البيت
والراعية توزع
أسرارها الصغيرة
تحت ظلال الصخور.
وزعت ذكرياتك
بين نخيل القرية وغاباتها
تُرى ..
هل تذكرتك بعد الرحيل؟
أم الصخرة
هي شاهدك الوحيد
على جثتك المعطرة بورس الذاكرة
ذات مساء
خيم الظلام باكرا
نجمة أطلت لبرهة
كأنها قضت استراحة السجين
ثم قضى الآخرون قرونا
على إثرها
يؤرخون أيامهم
مثل شجرة هجرتها الفصول
ترك التاريخ
قصائد الأولين
يترنم عليها الطير
أو محفوظ في خزانة التراث
طائر مسحور

قذفته الصحراء

فاستراح عند النبع

يفكر في وطن آخر

وأرصفة أكثر ازدحاما

أي شاطئ يصارع صراخه

نحو أزل أرحب

في اللامكان

الخالد في قلبه

هذا الكون على شكل

فوهة البركان

وبطن يكتنز

بأعباء الحروب والكوارث

من يمتنع هذا الكائن

قيلة المكان الأكثر إضاءة

من إنكساراته وتصدعاته

يستيقظ كل يوم

فيجد النافذة

مظلة على هاوية

تشرف حوافها على شاطئ مليء

بمراكب الموت

كنت

أرقب عبر الضوء الذي يتجمع

حول حديقة العين

التي مارسنت توها

لعبة الإغفاءة الأخيرة

هذه البكرة

التي تحمل ثقل العالم

كقمر ضائع

أشعل لهب المواعد

حنين الرائحة

استوطنت الزرقة أعالي الأم

لبيت تسكنت فيه طفولتي

وعناق لأزقة

أكهنتها الأقدام والذاكرة

لا شيء أقبض عليه

والشارع في نزعه الأخير

يساقط كقلب طائر في الهشيم

أين سامضي في هذا الليل

وما زالت في كبدي

روح طفل غيبته أمه

وأرصفة مغاليق

لا أحد يحصي المسافة

وخبيثة تلك الكاسات

التي تصاعد منها لهائي

الآثام امرأة تنام على سريري

كل ليلة

وحاطبو الليل من يدسون

تحت الوسادة

أسرار الدمعة

المتوارثة

منذ زمن بعيد

غِبَاءُ الْقَطِيعِ الضَّالِّ

محمد حلمي الريشة *

أُمَّا بَرَابِرُنَا فَقَدْ أَتَوَا، إِلَّا أَنَّهُمْ لَمْ يَكُونُوا نَوْعًا مِنْ
الْحُلِّ، وَلَنْ يَكُونُوا !.

تَسْمَعُ رَعْدَ الطَّائِرَاتِ الْمَطِيرِ مَعْدِنًا صَلْبًا وَتُفْجَّرُ فِي
سَمَائِكَ الْمُعْتَمَةِ وَحَوْلِكَ الْمُعْتَمِ فِي كُلِّ جِهَاتِكَ ..
فَجَاءَهُ يَنْهَضُ الْأَطْفَالُ مِنْ مَلَاذِ نَوْمِهِمُ الْمُتَقَطِّعِ إِلَى
صَحْوَةِ الدُّعْرِ ..

تَسْمَعُ طَوَاحِينَ الْأَلْيَاتِ الْمُرْجَةِ تَفْتِكُ بِضُرُورَاتِنَا
الْبَشَرِيَّةِ؛ الْمَاءَ وَالْكَهْرِبَاءَ وَالْهَاتِفَ وَالْأَغْدِيَةَ وَالْإِسْعَافَ
وَالْأُدُويَةَ وَالْوِلَادَاتِ الْجَدِيدَةَ، بِلَ وَتَفْتِكُ بِبَشَرِيَّتِنَا
وإنْسَانِيَّتِنَا وَخُضُورِنَا الصَّحِّيِّ فِي هَذَا الْوُجُودِ !.

فِي هَذَا الْجَحِيمِ الْمَارِدِ الَّذِي يَتَصَاخَبُ أَوَارُهُ فِي هَذِهِ
اللُّحُظَاتِ، ثَمَّةٌ مِنْ «يَعْدَم» التَّفْسِيرِ الَّذِي يَبْدُو مِثْلَ
طَائِرٍ مَجْهُولٍ يَتَفَافَرُ فَوْقَ مَجْمَرَةٍ؛ فَالْخَرَاتِقُ أَقْسَى مِنْ
الْحَقَائِقِ الْمَعْلَنَةِ وَالْغَائِبَةِ فِي آنِ !.

مَا مَدَى هَذَا الْجُنُونِ الشَّيْطَانِيِّ الَّذِي تَقُولُهُ وَتَفْعَلُهُ
الْآثِيَاتُ بِمَنْ خَوَتْ أَشْرَارَهَا، وَلَا تَرَاهُ أَنْتَ فِي هَذِهِ
الْعَتَمَةِ الدَّائِمَةِ ؟.

صَحْوَةُ الْحَيَاةِ الْقَلِيلَةِ تَقَابُلُ بِكَثِيرٍ مِنَ الْمَوْتِ وَالتَّيْمِيمِ
إِلَى مَا بَعْدَ ضِيغَابِ الْكَارِثَةِ ..

هِيَ لَحْنٌ تُقَاوِمُ سِرَّةَ الْحَدِيدَةِ وَقُوَّةَ الْقَوْلَادِ، ذُونَ
الْحِنَاءِ، إِلَّا لِلْبَحْرِ عَمَّا تَبْقَى مِنْ مَاوَى فَوْقَ هَذِهِ
الْمُقَدَّسَةِ، وَشِبْهِ مِتْرَاسٍ كَأَنَّهُ هَيْكَلٌ عَظِيمٌ قَدْ كُفِّنَ
لَحْمَهُ قَبْلَ رِيَشِهِ، ثَقْبِي بِهِ شِوَاظَ كُلِّ الْأَشْيَاءِ الْخَبِيثَةِ فِي

تَمَشِي عَلَى قَدَمَيْكَ، كَمَا هِيَ الْفِطْرَةُ الْأَدْمِيَّةُ، أَوْ
تَمَشِي عَلَى يَدَيْكَ، كَمَا يُرِيدُ دَمَارُ التَّقْيِضِ، فَالْمَشْهُدُ
سَيَّانُ:

لَنْ تَتِمَكَّنَ عَيْنَاكَ الْوَاسِعَتَانِ الْجَارِفَتَانِ مِنْ رُؤْيَةِ
الْخَرَابِ الثَّابِلِسِيِّ يَا (سَلَفَادُور دَالِي)، وَلَنْ تَسْتَطِيعَ
مُخَيَّلَتُكَ أَنْ تُبَدِّعَ لَوْحَةً، وَلَوْ جُزْئِيًّا عَنْ هَذَا الْخَرَابِ
الْمُنْهَجِ ..

تَمَامًا .. كَمَا أَشْعُرُ الْحَالَةَ لَدَيْكَ يَا (بَابِلُو بِيكَاسُو) ..
فَلَا تَعُودَا مِنْ مَوْتِكُمَا الْقَرِيبِ لِتَعِيشَا، ثَانِيَةً، فِي زَمَنِ
السُّرِّ الْمَعْلُومِ وَالْخَيْرِ الْقَرْدِيِّ !.

حَقًّا .. لَنْ يَسْتَطِيعَ أَحَدُكُمَا أَوْ كِلَاكُمَا أَنْ يُبَدِّعَ مَا
«أَبْدَعْتَهُ» رِيَشَةُ الْإِحْتِلَالِ الصُّهْيُونِيِّ وَخَوَافِرُ قَطِيعِهِ
الْمُنْفَلَتَةِ مِنْ فِطْرَتِهَا الْإِلَهِيَّةِ، إِذْ لَيْسَ لِلْبَعْدِ الْإِنْسَانِيِّ فِي
مَشْهَدِ مَدِينَةِ نَابِلِس (دَمَشَقِ الصُّغْرَى، كَمَا أُطْلِقَ
عَلَيْهَا)، آيَةُ لَحْظَةٍ بَشَرِيَّةٍ مُطْلَقًا مُنْذُ إِحْتِلَالِهَا الْخَزِرَيَّانِيِّ
الْمَقْصُوحِ وَحَتَّى اجْتِيَاحِهَا التَّنِسَانِيَّ مُجَدَّدًا ..

كَأَنَّ الزَّمَانَ يَسْبِقُ بَعْضَهُ إِلَى الْخَلْفِ قَلِيلًا !.
هِنَا .. ثَمَّةٌ مَا يُشْبِهُ غَايَةَ مِنَ الثَّرِيرَانِ الضَّالَّةِ ضِدَّ أَجْسَادِ
لَنَا مِنْ زُجَاجِ الْحَيَاةِ إِذَا مَا اسْتَطَاعَتْ إِلَيْهَا سَبِيلًا !.

هَلْ كُنَّا «فِي انْتِظَارِ الْبَرَابَرَةِ» ؟.

نَعَمْ .. كُنَّا كَذَلِكَ يَا (قُسْطَنْطِينَ كَفَافِي) ..

لَكِنْ بَرَابِرَتُكَ لَمْ يَأْتُوا، وَقَدْ «كَانُوا نَوْعًا مِنَ الْحُلِّ» ..

* شَاعِرٌ مِنْ قَسَطِينِ

عُرسَ جفدها الطويل !

كلُّ شيءٍ لم يعد شيئاً أو كلاً في حيرة اللحظات الآتية
بينَ جَدولِ الحياةِ المتقطعِ وقُبعةِ الموتِ الثقيلةِ .. بينَ
تفسيرِ الحقيقةِ وإبطالِ مفعولها الذمّي !

... وثمة حيرة تحطُّ حالها فوق الرُكام:

بعدَ غودقة الكهرباء إلى شراينيك يا (توماس أديسون)،
اختلفتُ ونفسي، وأنا داخلُ مُقعرٍ خطرِ التَّجوُّلِ؛
حولَ تحديدِ الأماكنِ والشوارعِ في المدينةِ (مدينةُ
نابلس من مواليد العام ٢٠٧٠ ق.م حسب تقديرات
اليونسكو ولم تُزلْ على حياة القيد) من خلالِ شاشةِ
التلفاز، وأمسي التاكيدُ والثقي مثلُ مدٍّ وجزرٍ لبحرٍ لم
يعدَ بحرًا، فالقمرُ غائبٌ أو مُغيَّبٌ عن حضارةِ السماءِ:
أهذا مسجدُ النصر الذي عمرهُ القائد صلاحُ الدِّين
الأيوبي بعد انتصاره على الصليبيين؟ أم مسجدُ
الخضراء الذي عمرهُ السلطان الملك المنصور سيف
الدين قلاوون الصالح؟

أهذا مدرسة بنات الفاطمية التي درست فيها الشاعرةُ
الكبيرة فدوى طوقان، أم مدرسة عبد اللطيف هَواش
للبنات؟

أهذا كنيسة الرُّوم الأرثوذكس في البلدة القديمة أم
كنيسة الرُّوم الكاثوليك في ريفيها البلد؟

أهذا رُكامُ بيت عائلة الشعبِي الذين قضى ثمانية منهم
أحباء (الجدُّ والإبن والأختان والزوجة وأطفالها
الثلاثة، ولم يبقَ سنوي فردٍ واحدٍ منهم) بعدَ أن تمَّ
هدمُ البيتِ فوق رؤوسهم، أم بيتٌ من من المبانِي
القديمة المدمرة التي تجاوزت العشرات؟

أهذا حَمَامُ الشفاء التركي القديم، أم حَمَامُ الرِّيش
الأقدم منه؟

عَوْنٌ على (مخيم جنين)، وعَيْنٌ على (نابلس التراث
القديم) رغم أنها في داخلها ..

كَمْ أحتاجُ إلى عُيونٍ أخرى كي أطلَّ من هاوياتي على
الرُّكاماتِ الأعلى للذَّبِيحَةِ - فلسطين !

فمن شتاتٍ لم يتدمل جُرحه بعدُ، ولن يتدمل،
إلى شتاتٍ جديدٍ يُعمقُ جُرحنا المفتوحَ على
مصرعِي عنصرتيَّةٍ مُتاحةٍ ومُباحةٍ يذُنُ بها
المغفورة عالميًّا، ومن احتلالٍ لم يزل يدبُ فوقَ
ضُلوعنا ذبَّ القيلةِ المذعورةِ، إلى تجديدٍ للجريمةِ
التي استباحَتِ البَشَرَ والشجرَ والماءَ والحجرَ
والترابَ والقُبورَ (يمكنُ تأجيلُ دفنِ الشَّهداءِ
ليظلُّوا شَهداءَ على الجريمة) ..

ما من مكانٍ يلجأُ إليه جسدُكَ العاديُّ والعاريُّ، إلا
ويغتسلُ بغبارِ الدَّمِ وماءِ الحجارةِ المُشرَّبةِ نحو
تفاصيلها المتناثرة «كالعينِ المُنفوشِ» .. كأنَّها قِيامةُ
أولَى تُدرِّبُ مفاصلِ الحياةِ إلى مشوارها النهائي !
ثم .. لكم تشعُّرٌ بالضَّالةِ أنْكَ ما زلتَ حيًّا أمامَ عددٍ
الشَّهداءِ - المقاومين والصامدين - الذين غادروا
الحياةَ حينَ لم يُسمعْ لمعظمهم حتَّى بالعلاج
الابتدائي، وأمامَ أكوامِ الأماكنِ التي هَتَفَتْ للحياةِ
بصمْتٍ لا ذرَّ لهُ طعمُ الغُبارِ الحَرِيفِ في العينينِ
والخلقِ !

لَمْ يَسْمَحُوا لِلْغُبَارِ أَنْ يَسْكُنَ أَوْ يَتَسَاكَنَ، تَمَاماً كَمَا هِيَ الرُّوحُ الَّتِي تَتَكَسَّرُ، حَزَقِيًّا، عَلَى عَمَلِيَةِ اللَّفْغَنِ الْأَوَّلِ أَوِ الْآخِرِ لِلشَّهَدَاءِ، أَوِ الْوَادِعِ لِآخَرِينَ!.

حَتَّى أَتْبَاعُنَا لِنَصِيحَةِ الشَّاعِرِ الْمَصْرِيِّ لِلْمُتَالِ عَرَبِيًّا بِالْجَنُونَ (نَجِيبِ سُرُور):

«إِلَى مَا فِي الْقَلْبِ حَتَّى لِلْحَجَرِ

أَوْ لِنَيْسٍ أَحْفَظُ لِلتَّقْوُسِ مِنَ الْبَشَرِ»

لَمْ تَشْفَعْ لَنَا، بَعْدَ سَقَةِ الْقَطِيعِ التُّدْمِيرِيَّةِ الَّتِي حَوَّلَتْ الْكَثِيرَ مِنَ الثَّرَاثِ الْحَجَرِيِّ إِلَى غُبَارٍ وَقَدْ سَحَقَتْهُ

بِتَأْوِيلَاتِ الْأَيْدِيُولُوجِيَا الصَّهْيُونِيَّةِ، تِلْكَ الثَّأْوِيلَاتِ

الَّتِي لَا تَسْتَطِيعُ رُؤْيَا أَيْ شَكْلٍ هِنْدَسِيٍّ سَوَى «الشَّكْلِ السُّدَّاسِيِّ» الَّذِي يُرِيدُونَ لَهُ أَنْ تَشْعَ بَرِيَّتُهُ

لِتَصِلَ إِلَى الْمَاءِ شَمَالاً وَإِلَى الْمَاءِ جَنُوباً، وَنَحْنُ لَمْ نَزَلْ أَسَارَى خَدِيعَةٍ تَعَلَّدَ وَجُوهُهَا وَأَلْوَانُهَا طَبَقاً لِمَوَاسِمِ السَّلْمِ الْعَرَبِيِّ وَخُرُوبِ التَّقْيِضِ وَأُرُوحِ الْمَقَاوِمَةِ !.

ثَمَّةُ غَرِيزَةٍ قَمِيئَةٍ فِي سِيكُولُوجِيَا التَّقْيِضِ، تِلْكَ الَّتِي تُسَبِّبُ تَهَافُتَ الصَّبْحِ فِيهِ ضِدَّ الْجَمَالِ فِيهَا !.

وَالَا .. فَأَيُّ مَعْنَى لِكُلِّ هَذَا «التَّانَغَمِ» الصَّهْيُونِيِّ فِي رَفْضِ أَشْكَالٍ وَأَشْيَاءٍ الْآخَرِينَ (سِوَاهُمْ) ؟.

نَحْنُ مَعَ الْجَمَالِ الْحَضَارِيِّ الَّذِي يُسَلِّسُ الصَّخْرَ إِلَى عِمَارَةٍ شَاهِدَةٍ عَلَى نُبُلِ أَيْدِينَا، وَظَهَارَةٍ سِيكُولُوجِيَّتِنَا الثَّقِيَّةِ، وَأَخْلَاقِنَا الْعَادَةِ !.

إِذَنْ .. هِيَ صُورَةُ الْأَعْمَى الَّتِي رُسِّمَتْ بِكَامِلِ أَبْجَدِيَّتِهَا الْجَمَاقَةِ الْحَشِيئَةِ، وَنَحْنُ نَظَّلُ عَلَيْهَا - عَلَى خَرَابَتِنَا مِنْ مَا يُشِيرُ التَّوَافِقُ، أَوْ مِنْ بَيْنِ أَطْلَالِنَا الَّتِي

قَالَهَا الثَّارِيعُ، أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ، بِأَبْجَدِيَّةٍ عَرَبِيَّةٍ ذَاتِ نَهَارٍ وَضِيءٍ !.

هَلْ نَعُودُ إِلَى الْخَلْفِ الْآلِ ؟.

لَيْتَا .. فَقَدْ يَكُونُ الْخَلْفُ أَفْضَلَ، لَكُنَّا نَعُودُ الْآنَ إِلَى

قَلِيلِ الْقَلِيلِ .. فَيَا تَوَاضَعْنَا وَكُنْزَ قِنَاعَتِنَا الَّذِي أَخْفَيْ

عَنَّا مِفْتَاحَهُ دَاخِلَ «الْوِيلَاتِ» الْأَمْرِيكِيَّةِ/الصَّهْيُونِيَّةِ/

الْعَرَبِيَّةِ الْمَشْيُوهَةِ فِي آنِ !.

سَأَصْخِرُ، الْآنَ وَلَيْسَ غَدًا، مَعَلَّكَ يَا (ت. س.)

(يُوت):

«يَا إِلَهِي ! يَا إِلَهِي ! لَوْ كَانَ بِالْإِمْكَانِ

إِبْطَالُ مَا حَدَثَ، وَاسْتِرْجَاعُ الْأَمْسِ».

هَامِش:

«قَطْعُ نَابِلِسِ Nablus يفتح النون وضم الهاء واللام والسين مهملَة، وهذه التسمية تعريف من اسمها اليوناني نيبابوليس Neapolis. بمعنى المدينة الجديدة. ونلاحظ أن هذه الكلمة تتألف من مقطعين: نيبا Nea بوليس Polis، والمقطع الأول Nea بمعنى جديد، والمقطع الثاني Polis بمعنى مدينة، فهصبح المعنى التام لهذه الكلمة، المدينة الجديدة، وذلك تمييزاً لها عن مدينة شكيم Shechem القديمة التي دمّرت سنة ٦٧ ميلادية زمن الإمبراطور الروماني نيرُون (٥٤-٦٨)، الذي أرسل فاسيسبانيوس Vespasianus أحد أشهر قادته بحملة عظيمة دمّرت شكيم بالكامل بسبب تمرد سكانها

أما فيما يتعلق باسم المدينة المدمرة ف يرجع إلى الأسهل الكنعاني، وقد سميت شكيم بمعنى «الكثف» و«المنكب» وهي بلدة كنعانية من أقدم مدن العالم ... وتجدد الإشارة إلى أن اليهود يطلقون اسم شكيم Shechem على مدينة نابلس حتى وقتنا الحاضر ويكتبون شكيم بحرف الكاف ويلفظونها بحرف الميم «شكيم»، والملاحظ في تاريخ فلسطين أن اليهود يقومون بسرقة الإثنيات الحضارية الكنعانية ويسبونها لأنفسهم. شتدت مدينة نابلس في موقع قرية مابورلة Mabortha في الفترة الواقعة بين سنتي ٧١-٧٢ بعد ميلاد السيد المسيح (عليه السلام)، وجمعت في بداية الأمر اسم مستعمرة فلاها نيبابوليس Neapolis Colonia، ثم دعت باسم جولييا نيبابوليس Julia Neapolis.

يتضح مما سبق أن الرومان قاموا بتشييد مدينة نابلس، غربي مدينة شكيم المدمرة وفي موقع قرية مابورلة في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي. وهذا يعني أن الإمبراطور فاسيسبانيوس (٦٩-٧٩م) الذي أمر ببناء نابلس، لم يأمر بإعادة بناء مدينة شكيم مرة أخرى، ويبدو أنه لم يكن هناك أي مشروع لإعادة بنائها، حتى تبقى آثار التدمير ماثلة أمام الذين تمردوا، ولكيلا تراودهم أنفسهم بالتمرد مرة ثانية ضد الحكم الروماني.

(د. سعيد عبد الله الليثياوي) نابلس: الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في عصر الحروب الصليبية الطبعة الأولى، عمان، ١٩٩٩م.

كائنات الظهيرة

عوض اللويهي *

في السطح
تخط على
هوائي التفرقة
ثم تعود إلى قفصها
ليس ثمة أنباء تهمها
في الظهيرة

١٠
قطعة نقدية نحاسية
تلمع في الظهيرة
بعاطفة مجسنة
لا تغري أي يد معروقة
بالتقاطها

١١
بائع السمك
المحمور حزين
جدا
كيف سيأوي الأسماك
في بيته المزدحم
لو حلف البحر في الظهيرة؟

١٢
الدورات بأشجارها الذابلة
أو يعريها الفاضح
الوحيدة القادرة
على إدارة حوار
عن الوجود
مع الظهيرة

١٣
المحلاة المعلقة
على وتد بيت
مهجور
تقطع الظهيرة
برشحها البطيء
في انتظار مجهول
تمنحه رطوبتها
ولو لمرة واحدة
ويعطيها معنى آخر للوجود

٥
العامل الآسيوي
يحاصر الظهيرة
بقطعة صغيرة
من فوطة مهترنة
يللها ماء الفلح
المتجاوز للذكان

٦
قلعة الرستاق
يميلاتها الأروى
في الظهيرة
تذكر رطوبة
كف خالقها الأول

٧
الغاف لا يليل
وحشته في الظهيرة
سوى صوت
العصافير النرق
وريح ترقص
مع الغبار
في البعيد

٨
الاسفلت
لا يستطيع الخروج
عن قدره الأعمى
للقيقة واحدة
ليلهب مع
الأطفال في الوادي
بالماء
الأطفال غير
المبالين بالظهيرة
ولا القدر

٩
الحمامة تطير
من قفصها الخشبي

١
أعواد السمسم الناضجة
باتكسار تتمايل
في الظهيرة
تخرسها
جلبة طائر
يجرب خصوبته
فوق سعف النخيل

٢
الإطارات تغازل
الاسفلت المتهب
سائق سيارة الأجرة
تحت المظلة
يستمتع
بآخر سيجارة
قبل أن يرسو
على دفء زوجته

٣
الميزاب الخشبي العتيق الآخرس
يطل على
القرية المهجورة
من فوق الحائط الوحيد
لقلعة متهدمة
ليس ثمة سحابة تظله
أو تمنحه رائحة
أخرى لصوت المطر

٤
الجنون
يزعجه فحيح المكيفات
في الظهيرة
لا يشتهي شيئا
سوى مطاردة
الحمامات البرية الناعسة
على شجيرات السدر
في شعاب الجبل السحيقة

* شاعر من سلطنة عمان

بينهما برزخ

(١)

ويلتحم الشاطئان
فعدب فرات
وملح أجاج
وبينهما برزخ من بياض الحنين
ويرجف سدر الطفولة في
وبحارة من قديم يجيئون
يلقون «بأمالهم» في أفاصي الهُجوع
وانت على ورقك تكبرين
بماذا يذكرك النخل .. هذا الحزين ؟

«توحد بذاتي
هنا تسكب العبرات» تقولين ..
حتى تيقنت أني كبرت ..
كبرت على شبهة الموت
حين تمرد في كفني آخر الميتين !

أكان على شمسنا تلك
أن تشرد بين الجسور
وبين المدائن

بين فيجاج الممرات
في أوجه الغرباء التي لا تعود
ونحن أزهارنا للدين

(٢)

عظيم عليّ اندلاق الضياء
على ضفتين عشقتهما
منذ أول بسملة. في السعف
عظيم عليّ دُعاء تعلق بي وارتجف

* شاعر من سلطنة عُمان

حسن المطر وشي *

عظيم عليّ
طيور تلملم ما غاب من ظلنا وانجرف
سأرخي عليك صلاة من الزنبق
المتلطي على شرفة الروح
تستري عند إصغاء دمعي
إذا أسلمتني المسافات قارعة الحزن
هذا وريدي .. وقد أصحب الرياح للمتصف !
تكلمت باسمك في مهد أغنية
عند باب المتاهة
لم تقترحي على الفلوات سوى ابل الطاعنين
وعلمت في منطق الطير
أن دمي ليس إلاك أنت وهذا الشغف

(٣)

مرارا يضاء الرصيف
وغير بعيد تجيء الظلال
وبيني وبين القناديل نوره
لا تمل رثاء النهايات
كم ليلة أنحني كي يمر الخفيف
عطاش جيادي

وأشهد أنك من تهجى الينابيع طبق النبوءات
لم تبق للماء معجزة
ربما فاتحتك الزنايق ذابلة في المساء
فعما قريب سأفتح نافذة للخريف !

انبلاج آخر للماء

يسير النهر مطاطنا رأسه
يفرد جناحيه نحو مدينة مغلقة
سينبلج الماء من ظهر غيمة
ظلت طوال قرون
تنتظر فض قزحية النور في عيني نسر
علق حنجرته وقلم محالبه
قربانا للرحمة

مفتونون تحت الألم

سيلد ابليس آلاف الغوايات
التي لاحقنا طويلا
وقضت على جانب
من جسده انتظر بياضا آخر.

وطن أدركه السماء

عراء .. بيت على صبورنا
نحن ذواقة الليل
المنبعثين من دخان غليون رخيص
نفثه بعضه

استعارت أزيزا ليس لها
سناتي مخلقين أو ملحقين بأوجاع
تمتد إلى أقصى وطن
أدركته .. السماء

ميثون .. كعزلة عصفرور
(ميثون) زينب صرخت
وانتفض البيت

عندما ظهر على الشاشة
صف طويل
لحرق مبللة بالدم

* شاعرة من سلطنة عمان

(حسبنا الله ..

حسبهم الدم ..)

أحلام بلا فراش

المساءات الخلقة مع أحلام
طاردها في فراش
تقيا ضجيجها
من شرفة اعتادت الصدا
لذاكرة امرأة

تركت يديها على عجالة

كانت تطارد شيحا

وعدها بحلم .. لا يحلق

ركض في السهوب .. وغاااااااااا

ذاكرة جشاهها اليك

حينما يطلع وجهك .. كالأفق

تختبي الأحلام في عينيك

و تغتسل نجوم مخضت دبية

(هكذا خانت عيناك الأشياء)

تمتد كموج

يفتح عطفه على صدري

كنت أسجد لسماء

خلتها وجهك

ورضعت اصبع نسمة لم تعرفني

كما لو ليست جلد الشمس .

يحدث .. أن تنام

كعصفور غريب

بينك وبين المدينة .. مسافة للصرخة

يحدث أن يصير جسدي

بجعة بلون الحلم

لا تجد في عيني سؤالاتك

ليس ثمة سندباد ..

يسكن قصص امرأة مضت

هناك .. ذاكرة

جشاهها الليل

مفعمة بالشروذ خلف أزقة

وهبتها الريح ..

للأشباح .

يشيخ صامتة

أحمل عرق الوردة المذثر بالجرح

وأبحث عن صحراء

بامتداد الذاكرة

عن تاريخ ..

نام على جذران الصمت

كطفل وبخته أمه .

يقبع حزينا .. بعد أصابع الغياب

ليصنع ماء الورد

ونيله المعتق

يستقرئ أزيز الحديد المحمل بالجمرات

كوابل ينهال على عيون

زرعت في راحلة تراب

ثمة رجلا .. يحملان جبلا

كموت مباغت

ثمة شمس .. تقف كهالة

على جبين الراقدين

جاءت من سبات عميق

بحثا عن (أركاديا)

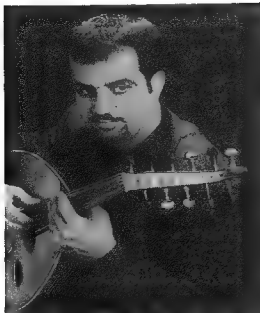
فقدتها غوائل الزمن.

قبرك الصحراء

مطالب العمري

أحلم بما شئت
فهذا العشب
أخضر وطري
ها أنت، أمامك
الآخر الموعود
البديل المخلوق
المصنوع
بيد أو رؤية
ماذا تستطيع
أمام الطبيعة
الملغمة
بالسحب وتقلباتها
مطرها المنهمر
وزلال مياهها
الأرض
تنخيرها جنة
أمام شساعة
المشهد الصاخب
بالحياة واللون
هل لك
أن تشقى
بحثاً عن فاتنة
أو نهر أو حانة
أو حلم بالتأجيل
معلق
بين أرض وسماء

وحين تقرأ أرضك
الصحراء بسيوفها
جرداء من زرع
وشجر وجدل
وهل الرسائل والحداء
صحراوية الطود
والطوية.
أم اليباب
يحتاج للفة
القول المقدس
في وحشة النص
وقسوة الرمضاء
هل الشعراء
وحدهم المنبوذون
من جنة الحلم
إلى نار الكلمات
ماذا بقي
والمتاهة تؤثت
جحيمها المتجدد
حيث
لا طريق، لا مكان
أنت الغريب
والغريق
بابك النجوم
وقبرك الصحراء.



عازف العود العراقي

أحمد مختار:

آلة العود خلقت طرقا في الفلسفة والطب !

صلاح حسن *

واحدة من أقدم الآلات الموسيقية العراقية التي عرفت البشرية خلال تاريخها الطويل، غير أن الغموض يكتنف تاريخها ومنشأها ومن ساهم في تطويرها ومن هم أهم روادها قديما وحديثا. وبمناسبة زيارة عازف العود العراقي أحمد مختار الى هولندا والذي يعد باحثا ومختصا في هذه الآلة. فقد قررنا أن نجري معه هذا الحوار ليوضح لنا الكثير من المعلومات التي ماتزال بالنسبة للكثيرين - وحتى المختصين - غير دقيقة وملتبسة، أحمد مختار ليس بحاجة الى تعريف.. لأنه سيقدم نفسه ضمن مجريات هذا الحوار:

* كاتب عراقي يقيم في هولندا

مستخدمة آنذاك، بالنسبة لليد اليمنى (يتم العزف بواسطة الضرب بأصبعي الإبهام والسبابة من اليد اليمنى). وعن وجود العود في الحضارة العربية القديمة جدا هناك متحوتة سبابة مؤرخة في القرن الثالث أو الرابع الميلادي، لا يختلف العود فيها تقريبا عن العود الحديث وهو يحتوي على تقوين مدورين لتقوية وتضخيم الصوت الذي ينبعث من الإلة أثناء العزف. وهذا الأثر يحدض ويصوره قاطعة رأي الباحثة (شليزير) التي قالت إن العرب تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي) لأن هذا الأثر يثبت وجود العود عند العرب قبل التاريخ الذي ذكره السيدة شليزير بثلاثة قرون.

في هذه الفترة حدث تغير مهم للعود وهو تغير وجهه من جلدي الى خشبي بما ساهم في تغير نوع وقوة الصوت وكان العود أكثر الملاهي شيوعا. وفي هذا الزمن عرفت له أسماء كثير كالزهر والكردان والبريط والمتوتر والعود ولكن قاموس العرب الأقدمين استخدم اسم العود وهو أقدم اسم عرفه العرب، كان الضرب عليه فيما يظهر يتم بأبهام اليد اليمنى من ناحية الصندوق الصوتي.

وكان العود الآلة الرئيسية التي استخدمت للغناء والتلحين والعزف المرافق للمغني، كما واستخدمه بعض الشعراء مثل الأسي مع انشاد القصائد كما ذكر المسعودي (لم يكن الشاعر ينظم القصائد فقط بل كان عليه أن ينشدها ويرفق إنشاده بالعزف وكان العود الآلة الأهم آنذاك لمثل هذا النوع من الفنون حيث كان الشاعر موسيقيا أيضا).

وجاء النغم العظيم للعود في العصرين الأموي والعباسي ذلك لاستخدامه في جميع المجالات وبصورة رئيسية، أما تطور نظرية الموسيقى العربية والتطبيق النظري للكثير من النظريات الفلسفية والعلمية فقد أسهم في تطور استخدام آلة العود وجعله الآلة الرئيسية رغم وجود الكثير من الآلات الأخرى وذلك لأنه الوحيد القادر على تفسير العلاقة بين الموسيقى والعلوم الأخرى كما يذكر الكندي في أحد مؤلفاته، شكل العود لم يكن يختلف عن شكله في الجاهلية وظل بأربعة أوتار وتصنع جميع أجزائه من الخشب، لكن تم تطوير المادة التي تصنع منها الأوتار حيث أصبحت تصنع من أمعاء شبل الأسد وليس من أمعاء سائر الحيوانات كالسابق. حسما جاء في نفع الطيب.

ومظما انتقلت الكتب والمخطوطات التي تحمل النظريات في كافة العلوم انتقل العود عبر بلاد الأندلس في القرن الرابع عشر. ذلك نجد أن كلمة (العود) العربية تستعمل في اللغات الأوروبية حيث إن كلمة العود انتقلت إلى أوروبا في العصور

❖ تاريخ العود كآلة موسيقية بابلية يكاد يكون مجهولا لدى الكثير من الناس نريد أن نقدم للقارئ معلومات دقيقة عن نشأة العود ومتى استخدم أول مرة ولماذا؟

□ سوف أتناول آخر ما وصلت إليه التنقيبات والأبحاث، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذه التنقيبات والأبحاث تغير وتصحح المعلومات حسب ظهورها، أي أن المعلومات التي نمتلكها عن مكان العود مثلا ربما سوف تتغير بعد عشر سنين إذا ظهرت قطع أثرية أقدم تدلنا على مكان آخر، ذكرت هذا للايضاح، لأن البعض يعتقد أن أول وجود للعود ظهر في مصر أو حتى في إيران على سبيل المثال وهذا كان شائعا وصحيحا حتى منتصف القرن الماضي لكن الأبحاث والتنقيبات الجديدة والقطع الثرية أظهرت عكس ذلك، حيث إن الرقم الطينية التي عثر عليها في العراق وتعود الى العصر الأكادي كانت تصور مشهدا لعازف عود ذي الرقبة القصيرة. وهناك رقمان طينيان في المتحف البريطاني الآن نشرهما السير بومر أول مرة في الاربعينيات. كذلك تذكر المصادر وخصوصا التي وصل إليها الباحثون الألمان مثل هلمان والانجليزي سمث والعراقي أنور رشيد أن أقدم ظهور لآلة العود كان في السراق القديم وذلك في العصر الأكادي (٢٤٥٠/٢١٥٠ ق.ب) أي قبل ٤٥٠٠ سنة تقريبا ودلّل هذا الرأي وجود الفخمين الاسطوانيين لدى المتحف البريطاني في لندن (BM28806-BM489096) حيث اطلعت عليهما شخصيا والذي يرتقي زمنهما إلى العصر الأكادي.

كما يعتقد أن العود قد استخدم في العصر الأكادي لأول مرة. ولأن حجمه صغير ويسهل حمله أثناء السير ويمكن استخراج أكثر من نغمة من كل وتر، صار يستخدم في المواكب والعبادة والطقوس الدينية أيضا.

أما عن شكل العود فلم يكن العود على شكله الحالي بل كان زنده أطول وصندوقه الصوتي أصغر ووجهه الأمامي من الجلد وصندوقه الصوتي من الخشب ويحتوي على وترين حتى العصر البابلي القديم وبعد ذلك أصبحت له ثلاثة أوتار ولم يثبت علميا واضع الأوتار ومخترعها ويحتوي على مفاتيح (ملاي) تربط فيها الأوتار لكل مفتاح وتر على العكس من الآن لكل وتر مفتاحان، كانت أوتارها تصنع من المعدن على الأغلب، وكان العود يحتوي على العقب (الداستين). (FRET)

كانت طريقة العزف عليه تتم باليد اليسرى لجس الأوتار من ناحية الزند (العنق) واليد اليمنى تستعمل للضرب على الأوتار في نقطة بالقرب من مقدمة الصندوق الصوتي. لم تكن الريشة

الوسطى وذلك بعد أن سقط حرف الألف وصعوبة تلفظ غير العربي لحرف العين فأصبحت الكلمة (لود) و(لوت)، واللوت آلة اشتهرت كثيرا وكتب لها مؤلفون عظام في القرنين السادس والسابع عشر مثل فيفاليدي زياخ وسكرلاجي.

❖ خلال تاريخ العود الطويل حدثت إضافات على آلة العود ما أهم هذه الإضافات؟ ومن قام بها؟ وما دور الفلاسفة العرب في ذلك؟

❑ أهم الإضافات والتطورات التي حدثت للعود هي تغيير وجهه من الجلد الى الخشب، وأول من قام بذلك هو النضر ابن الحارث حيث جاء من مكة الى الحيرة وأقام في بلاط الخميمين الذين اشتهروا برعايتهم وتشجيعهم للشعر والموسيقى، وتعلم العزف على العود في الحيرة، وقام بهذا التغيير قبل أن يعود الى مكة وكان ولادته الاصلي، الحدث الآخر هو تغيير المادة التي تصنع منها الأوتار حيث

صارت تصنع من الحرير بعدما كانت تصنع من أمعاء الحيوانات وذلك في العصورين الأموي والعباسي ولا يعرف شخص محدد أو أول من قام بهذا، إضافة الوتر الخامس الذي نظّر له الكندي ووضعه على حساب السلم الموسيقي المعدل، لكي يتسم السلم ذا الديوانين (أي الأوكتافين) حيث نفذ ذلك عمليا زرياب الموسيقي الأشهر والمغني المعروف وذلك في منتصف القرن التاسع الميلادي، كما قام زرياب

بعدة إضافات أهمها استخدام الريشة للعزف على العود بدلا من استخدام أصابع اليد اليمنى الذي كان شائعا منذ الوجود الأول للعود. أمر آخر اضافته زرياب هو المزج بين اسماء شبل الأسد والحرير في صناعة الأوتار التي يستخدمها. بعد ذلك ظل العود ذو الأربعة أوتار يستخدم أيضا

وسمي بالعود القديم أما ذو الخمسة أوتار فقد سمي بالعود الكامل. في القرن الرابع عشر تمت إضافة الوتر السادس

حيث جاء في مخطوطة (كشف الهموم والكرب في آلة العرب) عن العود: (وهو أنواع بحسب عدد أوتاره فمنه عود ذو اثني عشر وترا ومعشر ومثمن) ونحن نعرف أن أوتار

العود مزودة أي أن كل وترين يتساويان في اصدار نغمة واحدة. مما يدل على أن هنالك عودا ذا ستة أوتار مزودة

في القرن الرابع عشر الميلادي. أما في القرن التاسع عشر فلقد ظهر العود ذو السبعة أوتار حسبما ذكر صاحب

الرسالة الشرفية ميخائيل مشاقبة (١٨٨٠-١٨٨٨).

للفلاسفة العرب دور كبير في التخفيض للعود... خصوصا الكندي فقد جعل من العود الوسيلة التي تدرس على أساسها

الطل الفلكية وروبط بين أوتار العود ومزايلا اللسان وجعل الموسيقى فرعاً من علوم الفلسفة. واستخدمها اللعلاج كما

جاء في رسائله ومؤلفاته السبعة عن الموسيقى، وكذلك فعل

ابن سينا والفارابي والصفي الدين البغدادي الذين جاءوا من بعده بعشرات السنين، حيث اتبعوا منهج وقواعد الكندي وأضافوا عليها بعض المزايا.

❖ هناك الكثير من الآراء حول نشأة الغناء العربي قبل الاسلام... وهذه الآراء متضاربة وفيها الكثير من الخلط.. هل لك أن تبدي برأيك في هذا المجال؟

❑ الغناء قديم وجد مع النفس فهو صاحبها المحميم فتزع اليه حين الشدائد وتستعين به على استمالة السور، ولم يكن الغناء في العصور القديمة كما نعرفه اليوم أي يسير على قواعد وضوابط بل كان عفويا سادجا، وأول من أوجد

له القواعد هو العالم اليوناني بطلوموس. وكان أول من غنى في العرب من النساء قينتان لقبيلة عاد يقال لهما

الجرادتان، وأول من غنى من الرجال في اليمن ذو جدن وهو ملك من ملوك اليمن واسمه الكامل علس بن يشرح، وهكذا كان غناء العرب في جاهليتهم سادجا كتغني

الحداة في حياء أبليهم، هذا الغناء البسيط كانوا يطلقونه على الترنم بالشعر وإذا كان تهليلا أو قراءة سموه تغنيوا

لانه يذكر بالغابير وأما التغيير فهو التهليل. ويذكر المصعودي أن أول من أخذ في ترجيع الداء مضر ابن

نزار فانه سقط من على جبل فانكسرت يده فعضله وهو يقول وا يداه. وا يداه وكان يمتلك صوتا جميلا وحسنا، اصغت الابل اليه واستأنست وجدت في السير فجعل الرجال

هذه الحادثة مثلا لقلوبهم ها يدا.. ها يدا ليحدوا بالابل. وبقي الناس في العراق والجزيرة على طريقتهم في التغيير حتى جاء الاسلام ودخل الأقطار والممالك وتداخلت

الاقوام الأخرى مع العرب واستقر بهم المقام وتطورت حياتهم وعيشتهم وأصبحوا بحاجة الى طرق غناء أكثر

تنوعا ورقة وأنسا بعد أن كانوا لا يطيرون الا بقراءة الشعر الحماصي والحداء والتغبيز، فصار غناؤهم على أنواع حيث

تطور غناء الجزيرة والعراق قديما الى ثلاثة أنواع رئيسية مهمة وهي: النصب، والسناد، والمهزج وتفرع عن ذلك أنواع

أخرى، وكانوا يرافقون غناهم قديما بالعود والطبوبر والمعزفة والمزمار أما إيقاعيا فقد كان الدف الدثرة والقضيب والصناعات هي المستخدمة بكثرة في المنطقة.

وبعد ذلك ظهر في المدينة والحجاز المنغي طويس ونشيط وسائب خائر فلحنوا الشعر العربي واجادوا فيه وطويس كان

في المدينة وهو أول من غنى في الاسلام الغناء الرقيق وعنه أخذ الآخرون وأول صوت تغننى به في الاسلام هو:

قد براني الشوق حتى كدت من شوقي أنوب

وبقيت صنعة الغناء تتدرج في الارتقاء والتطور حتى بلغت درجة أهم في أيام الأمويين حيث ظهر الغناء المتقن على أنها لم تكن كذلك أيام الخلفاء الراشدين رغم أن أيام الرسول صلى الله عليه وسلم كانت أكثر تطوراً وأفضل حالاً بالنسبة للغناء والمغنين حيث حكى أن الرسول صلى الله عليه وسلم قدم من سفر فصعدت النساء على سطوح المنازل يضرين بالدفوف ويقولن:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا الله داع

❖ لا شك أن موسيقى العرب وصلت إلى مستواها الكبير في منبثق حضارة العرب وشكلت علامة فارقة في تاريخ موسيقى العالم لكن هل عرف العرب التدوين الموسيقي في ذلك الوقت؟

□ نعم أنهم سبقوا الغرب في عملية التدوين بقرون متعددة، صحيح أن التدوين الغربي المعاصر أكثر دقة ويتميز بالسهولة والوضوح عن تدوين العرب لكن العرب سبقوا الغرب، وكانت حروف الأبجدية العربية هي إحدى أدوات التدوين الموسيقي في ذلك الوقت. أما الأرقام فتدل على عدد الأوكتافات (الدواوين) وجاء في كتاب الأغاني أن إبراهيم بن المهدي، سمع صوتاً استرعى انتباهه، فكتب إلى صاحب اللحن إسحق الموصلي يسأل عنه فكتب إليه أسق: يشره وإيقاعه وبسطه ومجرأه واصبعه وتجزئته وإقسامه ومخارج نغمه وموضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه.. فعرفه إبراهيم المهدي وغناه، كما وضع لحنه أسق تماماً، هذا يدل على أن في هذه الفترة أي القرن الثامن الميلادي كان للعرب تدوينهم الخاص الذي سبق غيرهم من الأمم، بينما لا يدلنا التاريخ عن أي إشارة للتدوين في الموسيقى الغربية إلا في وقت متأخر أي بعد القرن الثاني عشر تقريباً، ومن الباحثين الذين عملوا في هذا مجال تحويل طريقة التدوين القديم إلى التدوين الحديث هم:

زكريا يوسف الباحث العراقي الكبير حيث حول بعض تمارين العود التي وضعها الكندي منذ نحو ألف ومئتي عام منوطاً (مدوناً) بالرموز العربية، ونحن نعرفه الآن كما عرفه الكندي في ذلك الزمان.

- نوبة مجدي العقيلي جزء من موشحة، حولها من رموز النوبة العربية القديمة إلى رموز الحروف الموسيقية الحديثة الغربية وعين إيقاعها وأوزانها.

❖ التأليف لالة العود قليل جداً حتى في أوج تطوره في العصر العباسي مثلاً لم يحفظ لنا التاريخ مؤلفات مهمة

□ الموسيقى الصرفة غير الغنائية لها مساحة أصغر بكل

المقاييس وأهمها التأليف وذلك عبر تاريخ الموسيقى العربية ككل، فباعتقادنا أن السبب يعود إلى كون العرب أهل شعر وكلمة أكثر ولا يتصورون الموسيقى بدون الشعر أعني بقي الشعر يصير على أن تكون الموسيقى تابعة لمجريات الصورة الشعرية والإيقاع الشعري في القصيدة، وذلك جعل النسبة الأكبر من التلحين يذهب إلى الغناء، ذلك أن الآلات كانت تعتبر عاملاً مساعداً للصوت البشري الذي كان هو المفضل سماعه عند العرب وهو المستساغ لأن العري حتى اليوم ونجد أن الموسيقى الغنائية تأخذ حصة الأسد. بينما عكس ذلك في بلدان أخرى مثل أوروبا وحتى الصين فلموسيقى الصرفة أو غير الغنائية دورها كما للموسيقى الغنائية؟

❖ بعض الناس وحتى بعض المتخصصين لا يعرفون الفرق بين العازف والمُحَنّن وبين الموسيقى الصرفة أو الغنائية والموسيقى الغنائية هل يمكن شرح لنا ذلك ببساطة؟

□ سوف أحاول جاهداً أن أشرح ذلك ببساطة لأن العمق بالحديث وبالمصطلحات الموسيقية سوف يضع القارئ والتعبير بأدوات أخرى سوف يبعدك عن الدقة في الوصف والتعبير، ولكن سأحاول أن أقدم فكرتي عن الموضوع. التأليف هو ما يطلق على الموسيقى الصرفة غير الغنائية، وهنا تكون الجملة الموسيقية مختلفة من حيث الشكل والبناء، ومن جانب أنها غير مرتبطة باللغة ومداخل الحروف ومخارجها والمدة والحصر في بعض الأحرف العربية أي أن الجملة الموسيقية تنبني حسب قدرات المؤلف الموسيقية وخياله، والموسيقى الصرفة التي ينتجها المؤلف تكون ذات أفق مفتوح وأوسع وتعتمد الصورة والرؤية في التعبير عن الفكرة الموسيقية المؤلفة منها يكون فيها قوة تركيز عالية لأنها تنقل الصورة بشكل تجريدي وبدون عوامل مباشرة أو غير مباشرة أخرى، وتقنع المتلقي وتترك له حرية التوصل مع الفكرة حسب وعيه وخبرته الموسيقية لذلك تجده- أي المتلقي- يصل أحياناً إلى فكرتك وأحياناً أقل وفي بعض الأحيان يقوده خياله إلى أوسع مما تقصد.

أما التلحين فهو يطلق على الموسيقى الغنائية أي الموسيقى التي تتبع الغناء وتلتزم بكل شروط اللغة مثلاً، لا يجوز مد النوتة الموسيقية إذا كانت متزامنة مع حرف الشين لأن صوته يسبب ضوضاء داخل اللحن ولابد أن يتم المد في حرف آخر مثل الألف إذا شاء الملحن أو المطرب إذا أراد الاستزادة، الملحن يعمل بشكل مباشر لأن الكلام (وأصداً الشعر الغنائي فقط) مهما بلغ من الرمزية والعمق

يبقى خالياً من التجريد، ومن هنا يكون الملحن ذا سقف محدود بسبب ارتباطه بالفكرة الموجودة بالقصيدة الغنائية. بالنسبة حتى مجالات التلحين للأوبرا في الغرب لم تتخلص بعد من هذه الأشكال رغم التخلص من مشكلة التعامل مع الحرف واللغة والتجاوز الذي يحصل للبناء الشعري وحتى المعنى، من هنا لابد التفريق بين المؤلف والملحن وهذا ما يحدث في علم الموسيقى اليوم Musicology وفي كل الموسيقى المتطورة.

لا بد من التفريق بين التأليف الذي يعني الموسيقى الصرفة والتلحين ويعني الموسيقى الغنائية، فالموسيقى الصرفة لم توجد في تاريخ الموسيقى العربية سوى حين صغير قياساً إلى الموسيقى الغنائية التي لها الدور الأكبر وذلك يعود إلى الثقافة العربية واعتمادها على الشعر ومكانته في حياة العربي تاريخياً. وطريقة الالتقاء والتركيز على مفارح الحروف والتأكيد على المعنى الذي يتم بوضوح العبارة أو الكلمة أو اعتماد الإيقاع المعتدل والبطيء، كل هذه عوامل أخرى ساهمت في تكوين أسلوب التلحين الذي هدفه الأول الكلمة. بينما هدف الموسيقى الصرفة (غير الغنائية) هو الألف لا التطريب وبناء جملة لا يعتمد على الكلمة ولا تحده الحروف إضافة إلى استخدام عوامل أخرى على قدر عالٍ من الأهمية في تكوين البناء الموسيقي مثل الصمت.

هذه واحدة من مشاكل التأليف وهي عدم التمييز بين الجملة الغنائية والجملة الموسيقية الصرفة. هذا على مستوى المؤلف والمتلقي معا حيث إن عدم وجود إذن متلق تعودت سماع موسيقى يساهم المتلقي في إيجاد عالمه الخاص من خلالها أو مشاركا المؤلف فيساهم في عدم الوصول إلى ذلك التمييز الذي تحدثنا عنه.

وهناك مشاكل أخرى مثل عدم الاهتمام بتعدد الأصوات والتأليف اللحنية بين الآلات الموسيقية وعدم إدراك سقف الآلات الموسيقية ومداها الصوتي حيث نجد قطعاً كتبها مؤلفها من دون أن يحدد هل هي آلة القانون أم العود أم للناي وحتى في مناهج التدريس هذه القطعة تعطي لجميع الآلات. إذ لكل آلة مداها الصوتي التي ربما تكون القطعة أوسع منه والآلات المطلقة في القانون ليست هي التي في العود وهذا يغير كثيراً من روحية العمل وما يراه منه.

نسمع أحياناً من يقول إن هذا العازف يتمتع بروحية عالية وأحياناً بتقنية عالية هل نستطيع أن نقدم لنا أمثلة عن عازفين يتميزون بهذه الصفات؟

□ التقنية العالية وأسلوب العزف المتطور والقدرة على

استخدام كل تقنيات العود وسيلة مهمة جداً ومفيدة للعازف لكنها تصبح سلبية إذا تحولت إلى غاية ويكون العازف معها عرض إمكانياته العضلية، لا بد من توظيف كل ما تمتلكه إلى الروحية، في بعض الأحيان يحتاج العازف إلى تقنيات بسيطة لانتاج جملة موسيقية ولكن الاحساس والدقة باصرار الصوت أو النغمة وموضع هذه الجملة الموسيقية يحدد جمالها أكثر مما تحدده التقنية، فالجمال هو الأهم لذلك هنالك عازفون تنهون حين تراهم يعزفون ولكن لا تستطيع سماعهم عن طريق أسطوانة أو شريط ومن العازفين الذين وازنوا ودرجات عالية بين التقنية والروحية وهو أسلم ما يمكن للتوصل إليه من قبل العازف، الفنان منير بشير فقد وصل إلى تقنيات عالية لم يصلها غيره لحد الآن وفي نفس الوقت يحمل روحاً عالية، وقد وصفته في إحدى المقابلات بـ كاهن العود، خالد محمد علي في العراق يحمل هذه الصفات العالية أيضاً، من تونس أنور إبراهيم، عازف حساس جداً ولديه روحية وتقنية عالياً وهناك أمثلة أخرى.

♦ الارتجال في العود هل يشبه الارتجال في الشعر؟

□ اعتقد أن الارتجال واحد في كل الفنون وهذا اعتقاد، لأنني لا أكتب شعراً، ولكن بما يخص العود والموسيقى، فالارتجال هو التعبير عن اللحظة الآنية التي يمر بها العزف من خلال ما يمتلكه من أدوات، كذلك نستطيع أن نصف للتأليف ارتجالاً متمهلاً في بادئ الأمر ثم يدخل في قالب ما أو يثبت كجمل، هنالك علاقة كبيرة بين الارتجال الشعري والموسيقى تكمن في الصور الشعرية والموسيقية. ♦ عادة ما تكون الجملة الموسيقية المؤلفة لآلة العود طويلة قياساً للآخريات، هل يعود ذلك إلى خصوصية آلة العود أم إلى خصوصية العازف؟

□ أنت تدعني للحديث بشكل تخصصي أكثر وتجبرني على الدخول في العالم الصوتي للمؤلف الذي طالما كتبت عنه في عدد من المقالات.

لذا أقول إن النظام الصوتي الذي تفرضه الآلة، يلعب في بعض الأحيان دور المحرض لخيال وإبداع المؤلف في تكوين الجملة الموسيقية، وانطلاقاً من ذلك يمكن القول أن المؤلف يجب أن يراعي ويشكل جيد عملية البحث في الطبيعة التعبيرية لكل آلة منفردة ويكتب للموسيقى وفق ذلك وهذا ينطبق على آلة العود. لذا نجد في الموسيقى الغربية مؤلفات خاصة لآلة الكمان لا يمكن أدائها إلا على آلة الكمان لأنها تحمل خصوصية هذه الآلة، ونجد مؤلفات أخرى خاصة بالفولت

وبكل تواضع هناك الكثير من العازفين الذين زاروا بريطانيا وقدموا الكثير من الصفات ويدعم من منظماتهم الحكومية والسفارات، ومنهم من عاشوا فيها لسنوات ولكن لم يحصلوا على شيء، ولم تبرز موسيقياهم بين الثقافات الأخرى.

❖ ما هي أخطر مشاريك المستقبلية منها؟

□ باشرت بتقديم برنامج ثقافي موسيقي أطلقنا عليه (حديث العود) وذلك من خلال شاشة قناة (المستقبل) الفضائية. البرنامج يتناول تاريخ الموسيقى العربية ونظرياتها وآلة العود وأساليب العزف لكل المستويات ويقدم للدارسين شرحا لتقنيات العزف المتقدم، كما يتناول حياة وأعمال جميع رواد هذه الآلة ويقدم بعضا منها، ويستضيف البرنامج أهم العازفين في الوطن العربي ويقدم أعمالهم، كما سأقدم قطعي ومؤلفاتي الخاصة، بدافع المسؤولية والحرص على تقديم نموذج جيد للموسيقى العربية والعود تقبلت عرض الدكتور الهاشمي مدير المحطة بعد أن رأى في كل المواصفات المطلوبة وأهمها مكانتي الموسيقية على حد قوله، وهو اعلامي خبير في مجاله.

مؤخرا وبمناسبة مرور ٥٠ سنة على صدور المادة ١٥ من قانون الامم المتحدة التي تعنى بحقوق المتضررين من الارهاب والحروب، تم اختيارنا عن منطقة الشرق الاوسط من قبل المنظمة الطبية التابعة للأمم المتحدة والدافعة عن المتضررين من الارهاب والحروب، مع موسيقيين آخرين من مناطق مختلفة من العالم آسيا-أمريكا-أوروبا- أفريقيا لاصدار اسطوانة موسيقية يعود ريعها للمنظمة المذكورة، الاسطوانة صدرت وأصبحت الآن في الأسواق حملت عنوان المادة ١٤ وقد سجلت قطعة بعنوان «حوار» من مؤلفاتي. تم اختياري بناء على ترشيح اللجنة البريطانية وبناء على ما قدمته خلال السنين الأخيرة وأهمها تقديم بحث مهمة عن الموسيقى العربية واكتشاف مقام من وضع الكندي وتقديم أسميات موسيقية من أجل قضايا وطنية وإنسانية وأهمها قضية الشعب العراقي والشعب الفلسطيني، وحصولي على جائزة اتحاد الموسيقيين البريطاني عن أفضل مؤلف موسيقي.

أعمل على اصدار اسطوانة للعود وآلات أخرى، بالاتفاق مع شركة عالمية أما التسجيل فسوف يكون في استوديوهات دبي أو لندن وأنا بصدد تصوير بعض أعمالتي الموسيقية لأحدى القنوات الفضائية للإنتاج الفني. لدي عدة آماس في أمريكا سوف يكون أولها في الشهر الثالث وسوف أبدأها بأمنية مع ورشة عمل في جامعة كرونول في ختام معرض للفن التشكيلي المعاصر، وهناك أشياء كثيرة أخرى سوف اتركها لحينها.

والبيانو أيضا، بينما لا نجد ذلك في موسيقانا، اذا استثنينا مؤلفات للعود الحديثة التي كتبت خصيصا لهذه الآلة. من جهة أخرى ادراك قوة الالهام في التأليف الموسيقي وقدرتها على البناء والتشكيل، تجعلك تعرف أن التطبيقات لدى المؤلف في معظم الحالات هي نوع من التلقائية المتميزة بمسحة من الالهام لذا لا يمكن للتأليف الموسيقي أن يكون مجرد تشييد مسبق الصنع تابع عن الالهام، باختصار أن طبيعة صوت الآلة والمؤلف يساهمان في ذلك.

❖ استمعت الى مؤلفاتك ووجدت أن القيمة التأملية تطغى على الكثير من القطع الموسيقية، هل يتعلق هذا بجوهر عملك كعازف أم ان الموضوعات التي تختارها تتطلب هذا النوع من التأليف؟

□ في الحقيقة حين التأليف اشعر بحاجة والاحاج لدخلي للتعبير عن صورة ما ربما تأملية أو صوفية أو شيء آخر. وهكذا تبني القطعة ومنها ما يستمر سنين دون أن يكتمل مثل قطعة (رثاء النخيل) و(رحيل الطيور) و(مناجاة) ومنها ما ينتهي العمل به في أيام، لا أحد أي موضوع مسبقا لأنني قطعة تناسب ذلك الموضوع ولكن جوهر طبيعتي كمؤلف وعازف عود تنتج القطعة وموضوعها معا، وأيضا ما يؤثر بي في جميع مجالات الحياة والتجارب التي أمر بها والمواقف التي أعيشها حتى تصبح جزءا من مفرداتي وتصوراتي الموسيقية، مثلا ذكر لي أحد الأصدقاء أن الشعر السويدي لا يعرف كلمة (الشفقة). لأنهم لم يتعاملوا مع ذلك من قبل، ولم يفهم احد بينما تجد ذلك واضحا بشكل كبير في الشعر العربي فالعربي والمؤلف كذلك مفرداته وتصوراتك وبمك الداخلي يساهم في عملية التكوين البناء. والبناء في الموسيقى لا يختلف عن أي بناء فني أو ابداعي آخر، صحيح أنني تعاملت مع بعض القاصدين لشراء مثل منظر النواب، ومحمود درويش وبلند الحيدري وغيرهم، فصادفهم رست لي صورا وأوحى لي بشيء لم أدرك حتى ولادة القطعة الموسيقية.

❖ فزت قبل سنتين بالجائزة الاولى في بريطانيا عن الموسيقى غير الغربية، وقبل أشهر تم اختيارك ضمن ١٦ عازفا لإنتاج اسطوانة للأمم المتحدة منظمة حقوق الانسان، كيف ينظر الغربيون الى آلة العود؟

□ الموسيقيون والمختصون ينظرون باحترام لهذه الآلة العريقة التي هي أصل الكثير من الآلات لديهم والبعض من عازفي الجيتار والوت يتأتون الى دراسة هذه الآلة ليعرفوا أصل آلائهم واسرارها جيدا، ولكن على الصعيد العام لا يعرف عن هذه الآلة الكثير وليست شائعة جدا مثل آلة السيتار الهندية مثلا، ما عدا في فرنسا طبعاً. ولكن بالنتيجة هم ينظرون الى الموسيقى التي تنتجها أي آلة وأهمية هذه الموسيقى تكمن بقيمتها الجمالية بغض النظر عن الآلة، مثلا



ترجمة: بسام حجار *

من «مذكرات حميمة» لجورج سيمنون

«نشرت (اليوم رماوك في حريقتنا»

أحاطت روايات كثيرة بحياة جورج سيمنون (١٩٠٣ - ١٩٨٩)، وكلّها، في وقت معا، صحيحة ومزيّفة. وهو قد أسهم، في مراحل حاسمة من حياته، برفد هذه الروايات بما تحتاج إليه من إثارة وغموض. ففي سنّ مبكرة استطاع أن يقنع إدارة تحرير صحيفة «غازيت دو لياج» (البلجيكية) أن تضمّه الى طاقم العاملين فيها بصفة «كاتب تحقيقات متمرّن»، وكان آنذاك لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره، وهذا أمر أقلّ ما كان يقال فيه (ويقال فيه اليوم) أنّه نادر. عام ١٩١٩ صار صحفيا متمرّنا، وبقي صحفيا محترفا القسط الأوفر من حياته الزاخرة بالتنقّل (بين بلدان أوروبا، خصوصا بلجيكا وفرنسا ولوزان في سويسرا حيث أمضى السنوات الأخيرة من عمره، وبين الولايات المتحدة التي أقام فيها، في عزّ شهرته، ربّما من الزمن، وبلدان أفريقيا حيث كتب تحقيقات كثيرة).

* شاعر ومترجم من لبنان

السبت ٢٧ آيار (مايو) ١٩٧٨

بنيتي الغالية ماري-جو،

كان يوم السبت الماضي اليوم الأكثر مأسوية في حياتي. الأسبوع كله أيضا كان مؤلما وكان يخيّل لي أنني أختنق. اليوم صرت بينتًا، صرت في دارك، في حديثتنا الصغيرة، على مقربة من الأوضة التي تعرفينها جيّدًا ومن جنبه ليك مزهرة. أمس رمّد جثمانك الكبير الذي كان لم يزل جثمان طفلة، واليوم، تحت شمس رائعة، نثرنا رمادك على عشب جنينتنا انفاذاً لوصيتك الأخيرة.

نراك من خلال واجهة الزجاج الكبيرة. نستطيع أن نتحدّث اليك. نحلم أنك ارتعت وانك شفيت من القلق وما عدت تخشين أن تجدي نفسك في مكان «مغلق». كما قلت.

الشمس تدفئك. وكلّ المصافير

تزقزق مبتهجة لاستقبالك وما عدت أشعر بالقليل بل بشيء من الحبور لأنني أشعر بأنك أخيرا، وإلى الأبد، بقربي.

الأرجح أنها ستكون رسالة طويلة جدًا هذه التي سأكتبها لك على هذا النحو ولكنني سأكتبها شيئًا فشيئًا خلال الأيام المقبلة.

اليوم، انما أردت أن أسرّ اليك

بفرحي، بلى فرحي، لأنني أعلم أنك مبتهجة أنت أيضا، ليقينك من أنك بلغت غايتك.

صباح الخير يا ابنتي الصغيرة. فمن الآن وصاعدا سوف تقاسميننا حياتنا التي ستكونين جزءا منها.

أنت حاضرة في الهواء الذي ننشق، في الضوء الذي ينيرنا، في رعدة الكون ولذلك تتسرين إلى نوافتنا من كل صوب.

عني صباحا يا ماري-جو.

الأحد ٢٨ آيار (مايو) ١٩٧٨

صباح الخير يا ماري-جو.

أول ما فعلته هذا الصباح هو أنني جثتك لأقول لك صباح الخير في الجنة حيث كانت الشمس ساطعة أكثر مما كانت عليه أمس. كأنك، أنت، جلبت لنا أخيرا الربيع الحق الذي طالما انتظرنا قدومه.

أحسست بحضورك قويا حتى أنني توقّعت، وما زالت

عام ١٩٢٢ كانت بدايته في مجال الروايات الشعبية، وقد حظي، لبراعته، برعاية عملاقين من عمالقة الأدب والنشر الفرنسيين: أندريه جيد؛ وغاستون غاليمار صاحب الدار العريقة التي تحمل اسمه.

كتب مثني رواية، واستخدم على الأقل سبعة عشر اسما مستعارا قبل أن يبدأ بسلسلته الشهيرة التي تروي مآثر المفتش ميغريه بدءا من العام ١٩٣١ والتي سيوقع أغلفتها باسمه المصريح: جورج سيمنون. وسيواصل إصدارها تباعا حتى العام ١٩٧٢ عندما قرّر للتوقف عن كتابة الرواية البوليسية؛ وكان «ميغريه» قد أصدره ويحمل عنوان «ميغريه والسيد شارل».

كان ينجز تأليف رواية في ١٢ يوما، لكنّه أحيانا كان ينجزها في غضون سبعة أيام بمعدل ثلاث

ساعات ونصف الساعة يومها من الكتابة بين السادسة والتاسعة والنصف صباحا.

بين ١٩٧٢ و١٩٨٤، تاريخ توقفه النهائي عن الكتابة، أصدر سيمنون نحو عشرين جزءا من سلسلة أسماها «املاءات» بالإضافة إلى عدد من الكتب التي تعتبر اليوم من أفضل أعماله، في مجال الأدب غير

البوليسي ونذكر منها: «رسالة إلى أمي» (١٩٧٤) و«مذكرات حميمة: يليه كتاب ماري-جو» (١٩٨٢) وهو كتاب سيرة ذاتية في مجلدين (نحو ١٤٠٠ صفحة) كان الدافع الرئيسي لكتابته وفاة ابنته ماري-جود متحرة وهي في الخامسة والعشرين من عمرها.

اخترنا من «مذكرات حميمة» أوراقا تتصل بالعلاقة الحميمة التي كانت تربط جورج سيمنون بابنته المتحرة ماري-جو، خلال الأيام الأولى التي تلت انتحارها والتي تكشف وجها للكاتب شديد الاختلاف عما اعتادناه قراءه، خصوصا الذين لم يعرفوه الا بوصفه مبتكر شخصية المفتش «ميغريه».

الأحد ٢١ آيار (مايو) ١٩٧٨

أمس، عند الساعة مساء، بلغني عبر اتصال هاتفي من ابني البكر أن ابنتي ماري-جود قد ماتت.



أنوقع، أن تكلميني.

لقد قمنا بنزهتنا الصباحية المعتادة في الجوار، غير أنني اختصرتها قليلا لكي أستعجل مجيئي إليك فأحدثك. أفكار كثيرة تتزاحم في رأسي: كثير من الأمور التي أود أن أحكيها لك ولا أدري من أين أبداً. ذلك أشبه بسعي الأوركسترا لدوزنة الآلات أو بما تفعلينه أنت حين تداعبين أوتار الجيتار بأصابعك قبل الشروع في عزف لحن ما. تلح عليّ ذكرى منذ بضعة أيام. ذكرى حادثة ترقى إلى طفولتك الأولى ولا أدري إذا كان قد أتيت لي فيما بعد أن أحدثك عنها. كان ذلك خلال فترة إقامتنا في مزرعتنا «شادو روك فارم»، في «كونيكتيكوت». ولا بد أن عرك أنذاك لم يكن ليتجاوز العام والنصف أو العامين. الأرجح أقل من عامين. في كل صباح كانت مريبتك تصحبك في نزهة وأنت في عربتك الصغيرة التي ما عادت آنذاك عربة رضيع.

في مثل ذلك الوقت من النهار لا تكون عادة قد رأيتك بعد لأنني أنهض عند السادسة صباحا لأهتلي في غرفة مكنتي أمام الآلة الكاتبة. وعند التاسعة والنصف، حالما أنهى الفصل الذي أكون منهما في تأليفه، أفرع إلى سيارتي للذهاب إلى مركز البريد لأحضر بريدي اليومي. وكما لو أنها مصادفة متكررة كنا دائما نلتقي تقريبا في المكان نفسه، على بعد خمسين مترا من الطريق الفرعي الذي يؤدي إلى دارتنا. وفي معظم الأحيان كنت لا أراك جالسة في العربة، بل واقفة وراءها تدفعنيها سيرا على الأقدام ومريبتك تعينك خلسة على ذلك.

كنت أركن سيارتي. وأمرع إليك ثم أرفعك عن الأرض لأقبلك بقوة، وبعد ذلك يتابع كل منا طريقه، أنا إلى مركز البريد وأنت إلى البيت.

ذات صباح، فوجئت في اللحظة التي كنت أهم فيها بالتوقف بفرك، بأن عبرت سيارتان أخريان في الاتجاه المعاكس فلم أنمكن من التوقف وتابعت طريقي مجتنباً اصطداما كان محتملا. عندما عدت إلى المنزل بمضي عشرين دقيقة، كان الجمع في حال من التأثر وكانت الأجواء مضطربة. أخبروني بما جرى. فعندما تجاوزت عربتك مكنتي بإيماءة من يدي من دون أن أتوقف، حارت سافاك وعجزت عن حمل جسمك الرقيق فحملتك مريبتك على الفور وأعادتني إلى البيت.

كان جسمك رخوا مثل دمية قماش. وكانت عيناك مغمضتين، ووجهك فاقد اللون. لا تبصرين شيئا؛ ولا

توبكين. حتى بدوت أنك لا تسمعين.

سارعت إلى استدعاء صديقنا الدكتور وايلر الذي هرع دونما إبطاء. واذ عابك الطبيب بدا حائزا ولم يخف علينا قلقه.

— لابد أنها تعرضت لانفعال شديد، خاطبنا قائلاً.

ثم عندما أخبرناه بما جرى، أشار عليّ بأن أحملك بين ذراعي وأن أضمك إلى صدري بقوة وأن أحدثك إليك برقة. طبعاً فعلت ما أشار به، وجعلت وجهي لصق وجهك ورحت أنظر إليك بقلق منتظرا شارة منك. بمضي دقائق معدودة فتحت عينيك قليلا والتقت نظراتنا. واذك حدث ما لا يمكن وصفه. ولذهولي الكبير لمحت طيف ابتسامة، مجرد طيف ابتسامة غامضة يرتسم على شفطك. كأنك كنت مدركة تماما ما جرى، حتى أنني تساءلت في سري إن لم تكن في تلك الابتسامة شبهة سخرية.

بمضي خمس دقائق، عادت الحياة إليك وكنت لا تزال بين ذراعي. ومضى ما تبقى من اليوم كأن شيئا لم يكن. لم يستطع الدكتور وايلر أن يفسر لنفسه ما جرى. وأنا أيضا لم أدرك حقيقة الأمر إلا فيما بعد، عندما اعتدنا أن ننفذه سويا، يدي في يدك طوال الوقت.

كنت فتاة صغيرة جدا، وما زلت صغيرة جدا لم تتغير كثيرا، وإن كبرت، تلك الفتاة التي تغفو اليوم في حديقتي الصغيرة.

أود أن أتابع حديثي معك على هذا النحو طوال النهار، ولكن بعد دقائق سيصل مارك وميلان. ومع ذلك أرجو أن يتركوا لي، في فترة ما بعد الظهر، بعض الوقت لتتابع حديثنا. فعندما أحدثك إليك على هذا النحو، أشعر حقاً أنك تصفين لي وأنتك أحياناً تتحدثين لي. مع أنك تعلمين جيدا أنني لست مقصوفاً ولا مؤمناً.

لكن هذا لا يحول دون أن تكوني هنا بطريقة ما أكاد أقسم أنها واقعية.

أراك بعد قليل يا صغيرتي.

اللاثنين ٢٩ آيار (مايو) ١٩٧٨

(...)

مارك غادرننا لنتوب بعد أن أمضى ثلاثة أيام في «الكارلتون» عائدا إلى باريس وهذا المساء سيحل محله جوني.

أتدريين أن مارك هو الذي عثر عليك بمحض الصدفة ؟ فقد حاول سارتيذون الذي كان اتصل بك هاتفيا قبل ذلك ببضعة أيام، أن يتصل بك مجدداً وحاول تكراراً من دون جدوى. ولما كُفَّ عن سماع صوتك عبر المجيب الآلي، اتصل مارك وأخبره انه قلق بشأنك. هرع مارك الى باريس فوجد الباب مقفلاً بالفتح من الداخل. لن أنكر لك التفاصيل اليوم. وصلت الشرطة إلخ... إلخ. فهذا أمر ما عاد يعنك كثيراً.

حالما بلغني الخبر من مارك أردت أن أذهب فوراً الى باريس، ولكن الدكتور كوشو حال دون ذلك. عندها أوفدت أيتكن ليلحاً مكاني لانجاز كل الاجراءات والأوراق اللازمة، ما استغرق أسبوعاً كاملاً.

في تلك الأثناء لم يبلغ الصحف النباء، ولكن منذ يوم الجمعة لم تكفّ عن التحدّث عنك، وتصلني برقيات لا تحصى بعضها من ألمانيا وإيطاليا وهولندا... إلخ...

من غير المجدي أن أقول لك إنني رفضت أي مقابلة صحفية، وما زلت الى اليوم أرفض استقبال الصحفيين.

كان أسبوعاً أشبه بكابوس يقطعه ولم تعد الى الحياة الا منذ حلولك في حديقتنا. مع أن رسالتك المكتوبة والرسائل الأخرى المسجلة كانت قد جعلتني مطمئناً وحسبت انك رحلت بدعة وصفاء سريرة. تلك الرسالة لم يطلع عليها أحد سواي، وكذلك الأمر بالنسبة للرسائل المسجلة.

لقد أدركت منها انك اتخذت قرارك ببهود منذ بضعة أسابيع، وأن رحيلك كان بالنسبة لك خلاصاً.

لقد تخلصت أخيراً من (كث أقول صديقك) من رفيقتك التي كانت تلازمك ليل نهار وتطالعك أينما اتجهت. «السيدة حصر» كما كنت تسميها إذ تتحدثين عنها بوصفها رفيقة تنبئك حينما ذهب.

بدم بارد تخلصت منها بالوسيلة الوحيدة الممكنة. البروفيسور دوران الذي جاء لزيارتي وتحدّث الى طويلا يوم الأحد، معجب بك كاعجابي بك تماماً. لقد تلفّظ أمامي بعبارة أثقلت قلبي ومن المؤكّد انك تريدان سماعها أنت أيضاً :

— ماري—جو كانت فتاة تميّز بصفاء مذهب. وأحسب أن القرار الذي اتخذته كما الوسيلة التي وضعته بها موضع التنفيذ، ينمّان عن رفعة.

الصفحة لا تدرك ذلك، كما أمك لا تدرك ذلك أيضاً. غير أنني أتلقّى سيلاً من الرسائل والبرقيات ليس مصدرها أصدقائي أو معارفي فقط بل أيضاً من مجهولين أصبحت في أعينهم أشبه بالبطلة. يوم الجمعة نشرت «فرانس سوار» مقالة في صفحتها الأولى ويعنوان عريض. ويوم السبت، أيضاً في الصفحة الأولى، نشرت صورة كبيرة لك تحمل توقيع جيهان كارلو بوتي. أعطاني مارك رقم هاتفه واتصلت به هذا الصباح لأطلب منه أن يبعث لي بكل الصور التي التقطها لك.

يو الأربعاء، حين يغادرننا الجميع ونصير وحدنا سيحضر لي آتكن حقيبة كبيرة فيها كل دفاترك وكل أوراقك وكتبك التي دوّنت على هوامشها ملاحظاتك والتي أريد الاحتفاظ بها. سوف أحذّك عنها بعد أن يتاح لي قراءتها كلها. والأّن أقول لك عمي مساء يا بوتي، لأنك تعرفين جيّداً وتأنر عيشنا اليومي. سأذهب لأغلق درفتي النافذة، وسنجلس الى مائدة العشاء بعد عشرين دقيقة. أقبلك بقوة، بقوة شديدة وبرفق، لك كلّ حنان.

الأربعاء ٢١ أيار (مايو) ١٩٧٨

ماري—جو الجميلة.

ذات صباح كنا في المدينة سويا نشترى ما نحتاج اليه، ما تحتاجينه على الأرجح، ثوباً لك، حذاء، لست أدري. فجأة توقفت أمام واجهة صائغ، أعلى شارع سان فرنسوا. عدد من خواتم الزواج كانت معروضة، فأشرت اليها قائلة :

— ألا تريد أن تشتري لي واحدا منها ؟

كنت في العادة أشتري لك، خلال تجولنا في أسواق لوزان، حلماً للفتيات الصغار، عقد آليء صغيرة؛ خاتماً بعض ملون؛ سواراً، إلخ...

لا أعتقد انك حينها كنت تدركين معنى خاتم الزواج. فاككتيف بأن أجبتك قائلاً أننا على الأرجح لن نجد خاتماً بمقاس أصابعك المشيقة. ومع ذلك دخلنا الى المحل. أحضرت البائعة أصغر خاتم لديها لكنّه كان أكبر من أصابع يدك.

فتدخّل الصائغ الذي يعرفني جيّداً.

— بإمكاننا أن نجعله بمقاس أصبعها.

وهكذا صرت، في الثامنة أو التاسعة من عمرك، تزيينين بنصرك بحلقة من ذهب.

زات يوم قلت لي وأنت تضعين يدك بقرب يدي :
- انه مثل خاتمك.

وعندها فقط ارتبعت على نحو غامض بأنك ربما كنت
تدفين عن معنى خاتم الزواج أكثر مما أظن.

مع مرور الأعوام كان عليهما أن توسعه مرتين أو ثلاثا،
لأنك كنت تصرين على إبقائه في أصبعك. ومؤخرا حين
تلقيت الرسالة التي ضمنتها وصيتك الأخيرة، علمت أنك
تريدين أن يرمد جثمانك مع الخاتم.

أعطيت التعليمات اللازمة إنفاذا لوصيتك، والآن صار في
حديقتنا زهد من الذهب ممزوج برمادك.

ما يذكرني بأمر آخر يرقى هو أيضا الى عهد بعيد
جدا. فعندما كنت تضطرين، لسبب أو لآخر، أن تنزعيه من
أصبعك، كنت ترفضين أن تعيدي لهسه بنفسك وكنت
تطلبين مني أنا أن أضعه لك.

مازالت أتلقي رسائل وبرقيات، ويتضح لي كل يوم أن
مصدرها أبعد فأبعد. صرت أتلقي رسائل مصدرها
الولايات المتحدة الأمريكية بانتظار أن تصلني أخرى من
روسيا أو اليابان. بعضها من أناس أعرفهم وبعضها الآخر
من مجهولين. كل الذين يرسلونني تقريرا يعتقدون أن
رجلي كل حطمني: مخطئا، مشوها، لبتت ذلك طيلة
أسبوع وكنت لا أهم بالنطق حتى يغلبني البكاء. غصة
مقيمة في حلقى، الى أن جاء يوم السبت وتمكنت أخيرا أن
أعثر عليك بنثري رماذك في حديقتنا الصغيرة.

وما صبرني أيضا، أشرطة المسجلة
التي كنت قد أرسلتها لي الشهر
المنصرم، والشريط الأخير الذي وجدوه
في مسجلك. شعرت لدى سماعها
بدعة، أو في الأقل بشيء من الخلاص
وما كنت لأقبل بأن أبدو أقل شجاعة
منك.

هناك تفصيل أثر في على نحو خاص.
مارك الذي كان أول الداخلين الى شقتك
بعد أن خلع الباب على يد رجال الشرطة.
لاحظ أن كل شيء فيها موزب ومرتب
كما لم يسبق له أن رآها من قبل كل شيء
في مكانه، وما من شيء مهم أو متروك

على الأرض، لم يكن هناك حتى عقب سيجارة. لا بد أن الأمر
استغرق بضع ساعات لكي تلمني الأثاث والأواني، وتسلمي
البياضات، وتكوها وترتيبها بعناية فائقة في الخزائن.
عندما حدثتني عبر الهاتف يوم الجمعة، كان صوتك عاديا
ككل يوم ولم تحدثيني عن خطبك برغم أنك كنت قد
أعدتها بدقة منذ شهر على الأقل.

لا لم أعد مخطئا. أعتقد بأنني فهمت، والآن وقد أصبحت
حيث أردت أن تكوني، فسوف يؤلمك أن أبكي أكثر
من غير المجدي أن أجيب بهذا عن التمازي التي أتلقاها. لن
يفهمني أحد أو سيجسبون أنني قاسي القلب وقلبي لم يكن
يوما مفعما بمثل هذا الحنان.

الخميس أول حزيران (يونيو) ١٩٧٨

قبل القليلة كنت قد قطعت عهدا على نفسي أن أستعيد
ذكريات رقيقة ومشترقة، تلك التي عشتها في بورغنستوك.
لقد فجعت بقراءة مقابلة صحفية جديدة أجريت مع والدتك
التي لا تكف عن اجراء المقابلات ما أشعري بمزيد ومزيد من
القلق. لا أدري اذا كانت تجول على ادارات الصحف طارقة
أبوابها، لكننا، بأية حال، تبذل طاقة هائلة لكسب سبق أكبر
عدد من المقابلات. فعلاوة على ما ترويها الآن لكل راجب من
الصحفيين، يبدو كتابها كأنه مكتوب بحبر الورد. انها لا تكف
عن الكذب، وعن تشويه الحقائق، وما عادت توفر أحدا. بعض
الصحفيين يردد أقوالها دونما تطبيق، ولكن لحسن الحظ أن
بعضهم الآخر يتعاطى مع كل هذه الترهات بكثير من الحذر



والتدقيق ويعيد الوقائع الى نصابها.

في البداية ما كنت لأعير الأمر انتباهها، ولكن عندما يزيد الأمر عن حدّه، يوما بعد يوم، يصبح مثيرا للغثيان.

ما زلت لا أرءى على مزاعمها، لا تقلقي. فأنا لا أريد، بأية حال أن أنمحها هذا الشرف. وإذا تابعت على هذا المتوال فسوف تضطر من دون شك أن تعود الى استشارة طبيبها النفسي، من دون أن يكون بإمكانها، هذه المرة أن تهمني بالتآمر عليها مع طبيبها.

ولكن دعينا من هذا. أعتذر لأنّي أطلت في الحديث عنها، ولكنني ليس لي سواكم، أنت وتيريزا، وهدكما تنقهما ما أقول.

(في اليوم نفسه، ذكر ذلك المآثم الذي أعقب عودتك الى لوزان، في إحدى ردهات مؤسسة دفن الموتى.)

كان هناك مجموعتان من الكراسي. في الأولى، جلست أنا ومعني اخوتك الثلاثة. خلفنا كان هناك ميلان، وبول وكارول، ثم تيريزا وأخيرا كيم وجيرار.

لجهة اليمين، عند الصف الأول، والدتك وامرأة لا أعرفها. خلفها كان هناك قسيس كنت نُبّهته الى أنني لا أريد لا موعظة ولا شعائر. وأخيرا في الصف الثالث شخصان آخران لا أعرفهما أيضا.

لم يحي أحد من مجموعتنا أيًا من المجموعة الأخرى.

وفي اليوم التالي، أخيرا، وقبل أن يصل اخوتك الى منزلي، تمكنت من نشر رماذك في الحديقة فيما كانت تيريزا تزرع بذور الخضير.

خلال واحدة من مخابراتك الهاتفية الأخيرة، في الفترة التي كنت فيها ترسلين لي الاشرطة التي تسجلينها، بعضها لأغان بصوتك مصحوبة بعزف الجيتار، وبعضها الآخر لأحاديثك الموجهة لي، كنت تقولين لي :

— سوف ترى كم هي عملية هذه الطريقة. أرسل لك شريطا وترسل لي شريطا. وعندما أشعر بالرغبة في التحدث اليك لن يكون عليّ إلا أن أضغط على زر لكي أجدك في شقتي. وعندما تريد أن تسمع صوتي لن يكون عليك إلا أن تفعل مثلي.

للأسف لم تتركي لي متسعا من الوقت ريثما أسجل لك شريطا. غير أنك الآن هنا، بقربي، فأستطيع أن أحاطبك مباشرة.

أمّا أنت، فلدي شعور يتحافظ كل يوم بأنّي أسمعك، من دون

حاجة لأن أسمع صوتك.

صباح الخير يا ابنتي.

المسبت ٢ حزيران (يونيو) ١٩٧٨

صباح الخير يا ماري-جو.

أول ما أفعل عند نهوضي من النوم، أصبّحك أنت، وأمسّك عندما أغلق مصراعي شباكنا.

ولكن عند عودتي من نزهتي الصباحية، تهدوني الرغبة في أن أصبّحك مرة أخرى. فأنا لا أطيق البقاء منعزلا في غرفتي لأنّ ذلك يشعروني بالقهر عندما عدنا من نزهتنا، منذ بضعة دقائق، قالت لي تيريزا :

— اني واثقة من أنك لم تتوقف لحظة واحدة، خلال نزهتنا عن التفكير في ما سكتبها.

ليس صحيحا ما تقول، لكنّه صحيح أيضا. غير صحيح بمعنى أنني لا أعد مسبقا ما سأقوله لك. لكنّه، من وجه آخر، صحيح، لأنّي أبقى من الصباح الى المساء على صلة بك.

أمس تجرأت على تقليد ألومات الصور التي أحضرها لي أيتكن من باريس. لا أدري اذا كنت أخبرتك بذلك لكنّها رافقتك الطريق كلّ. بقي أن أقرأ دفاترك وكلّ الأوراق التي تركتها، وربما أن أستمع الى الاشرطة المسجلة؟ كم أتمنى أن أتخلّى بالشجاعة الكافية لكي أفعل بعد ظهر اليوم. فالي الآن لم تتوافر لدي لا الشجاعة ولا القوة لكي أفعل.

أي ابنة جميلة كنت! كم أندم لأنّي لم ألتقط مزيدا من الصور لك، وكم أندم لأنّ القليل منها يجمعنا سويا، ذلك أنني كنت مجبرا على لعب دور المصور.

كان اكتشافني لك وقد أصبحت فتاة صبية وكنت أجمل من أي وقت مضى، ولكن يبدو لي أن عينيك كانتا دائما تكتمان نظرة يشوبها القلق.

عندما جاء دوران لزيارتي ذكرته حزينا بالعبارة التي قلتها لك عبر الهاتف :

— في هذا العام يصادف أنك عشت ربع قرن فيما أنا قد أفنيت ثلاثة أرباع القرن.

فأجابني دوران :

— الأرقام دائما خادعة. في الخامسة والعشرين عاشت ماري-جو حياة كاملة.

اني واثق من ذلك ولكنني أسأل في سرّي متى جاء ذلك «الأخر»، والذي تصرون، بشيء من السخرية والصفاء، على

تسميته في أحد تسجيلاتك «السيدة حصر»، كما لو أنه اسم،
يلحل في حياتك.

الأرجح أنك كنت في الثالثة عشرة من عمرك حين غدا
الحصر، على نحو ما، رقيقاً لك. كان يتبدى بعلاجات ما
زالت حيويةً، مثلاً، كنت تشعرين بالحاجة لأن تقسلي يديك
أربعين أو خمسين مرةً في اليوم الواحد. وعند المساء، قبل
أن تأوي إلى فراشك، تعمدين فجأةً إلى تبديل الشراشف
التي وضعت في الصباح نفسه، كما كان علينا أن نتحرى
بدقة عما يوجد تحت سريرك.

صحيح أنك كنت منهوكة القوى لأنك، في ذلك الوقت، ما
كنت لتتقبلي علامة مدرسية أقل من عشرة.

استخدمنا من باريس طيبة مختصةً بالتحليل النفسي
وباضطرابات الطفولة، والثر زيارتها طلبت أن تقضي
بضعة أسابيع في مصحة فانتة حيث كنت تشعرين بأنك
على سجيتك. كان اسمها جميلاً: «لو بركاي» (بيت
الأسرة). عدت منها أكثر استرخاء، لكن والدتك كانت قد
بدأت تظهر عليها سمات اضطراب أشد خطورة وكانت
تتاجع علاجاً، منذ سنتين، في عيادة «برانجان».

الأرجح أن ذاك الاضطراب الذي شهدت تفاضله هو الذي
سبب لك الاضطراب.

بعض المشاهد ربما كانت بالفعل بالغة القسوة بالنسبة
لفئة صغيرة مثلك، مرفهة الأحاسيس.

أعتقد، وهذا رأي الأطباء أيضاً، أن نشأة السيدة حصر
بدأت من هنا.

بقي أنك بعد ذلك بسنوات، بسنوات قليلة، أدت أن تقضي
فترة استشفاء، أنت أيضاً، في عيادة «برانجان». هناك راح
البروفيسور دوران يتابع حالتك يوماً بيوم ولعدة سنتين
وذات يوم كانت تجربة فرارك الأول الذي لم يؤد بك إلى
مكان بعيد أنك لحقت بنا إلى لوزان. وذات مساء، بعد
عودتك إلى «برانجان» ثم ميكك إلى «أيبالنج» - بموافقة
دوران، نهضت من دون أن تحدثني أي صوت، وذهبت،
حاملة حقيبة صغيرة، بواسطة القطار إلى باريس. مع أنك
كنت قد أمضيت الاجازة معنا في «لابول» ويدا لي أنك ما
عدت محتاجين إلى البقاء في العيادة.

لم تركي، ذاك المساء، سوى رسالة غامضة المضمون
تعتزيرين فيها من دون أن تأتي حتى على ذكر باريس.

لم تتصلي بي الا مساء. لقد بقيت لساعات تجررين
حقيبتك وراءك بحثاً عن غرفة في فندق، حتى انتهى بك
المطاف في نزل صغير كنت تجهلين أنه نزل لملقاءات
الغرامية العابرة.

في اليوم التالي تدبرنا لك فندقاً آخر، وبما أنك كنت قد
صرت فتاة ناضجة في الثامنة عشرة من عمرك، تركت لك،
بموافقة دوران، حرية التصرف.

لطالما أتجت لأولادي جميعهم حرية التصرف ولا أنكر أنني
ويجت أحدا منهم بعنف.

استأجرت شقة صغيرة في مونبارناس، وشرعت في
متابعة دروس فن التمثيل في «كور سيمون». لم يحل ذلك،
بأية حال، دون مجهتك دائماً لزيارتي لتحديثني،
بصراحة، عن حياتك هناك وعن خططك للمستقبل.

أترين يا بنتي، اني لا أقول هذا لأنني والدك وفخور بك فهذا
رأي الجميع، كلنا كنا نرى أنك فتاة ذات موهبة. لم يكن
أماك سوى أن تختاري المهنة التي تودين مزاولتها لأنك
كنت قادرة على أن تكوني، بالمهارة نفسها، كاتبة أو
عازفة موسيقى أو ممثلة، كما أن أغنيائك التي كنت
تشدنهنها وتصححي غناها بعزفك على الجيتار
وترتلجين كلماتها، قد أعجبتني وأثرت في أي حد كبير
حتى أنني منذ ثلاثة أسابيع، أو ربما أقل، اتصلت بك لأقول
لك أن هذا المجال ربما كان مستقبلك المهني الحق.

أعذرني اذا كنت لا أستطيع أن أكتب لك أكثر هذا الصباح.
فحديشي الله أثار مشاعري كلها وأشعر بأنني عاجز عن
المتابعة.

ألأنك كنت كثيرة المواهب اختارت السيدة حصر أن تقتفي
خطاك ؟

اليوم أشعر بأن روحي حزينة يا غالييتي، فأفأبك بكل
حناني الذي صار هراً.

الأحد صباحاً ٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٨

ماري-جوا ي طفلتني الصغيرة.

كان ينبغي أن أقول :

- يا طفلتني الصغيرة ويا ابنتي الكبيرة في الوقت نفسه.
أمس، قرأت أخيراً، بشيء من الخشية، حفنة من الأوراق
التي تركتها وإذا بي أنتقل من اكتشاف إلى آخر، حتى أن
يدي راحتا ترتعدان رغماً عني.

الاثنين ٥ حزيران (يونيو) ١٩٧٨

يا صغيرتي الأليمة.

لقد قضيت يومين في قراءة وإعادة الاعترافات التي كتبتها من أجلي منذ سنوات والتي لم أعلم بوجودها من قبل. كانت تلك القراءة بمثابة كابوس، كما كان قسط كبير من حياتك أشبه بكابوس أشد قسوة فيما كنت تصارعين، ببسالة، ضد أشباحك.

لطالما سألت نفسي «كيف» بدأ كل هذا. كانت لي شكوكي ولكنني لم أهتد إلى يقين واحد ولم أسالك يوما عن هذا الموضوع.

كانت أمك قد غادرت لتوها، بصفة موقفة، عيادة «برانجان» واصططحت لكضاه اجازة لأقل من شهر في «فيهار». ولم أعد بدت عليك أولى علامات الوسواس. الآن أعرف ما السبب.

بعد ذلك اصططحتك إلى «كان»، الأمر الذي لم يجد نفعاً بل على العكس.

لن أقول المزيد. فلن أسرد عليك حياتك كما عشتها أنا. ذلك أنك تعرفينها أكثر مني وسوف أحتفظ لنفسني بالأسرار الصغيرة والكبيرة التي كنت تسرين بها إلي.

أن أعلم كل ما علمته الآن لن يجعلني إلا أكثر حبا لك ويقدّر أكبر من الحنو، وأعجابي بك لأنك تحملت كل هذا الوقت. بقي لي أن أقرأ الملاحظات التي دونتها على هوامش «عصفور للهر». الحقيقة أن العصفور الضحية هو أنت ولم تكن أنا الهر! لقد أدركت ذلك.

انجو من اليومين السابقين حائرا ولكنني أشعر بأني صرت أقرب اليك من أي وقت مضى لأنه كما نقول أغنية غابان . - الآن أعلم.

أحبك يا ابنتي الصغيرة وأنا سعيد لأنك أخيرا اهتديت إلى الدعة.

والدك

يبقى أن أقول لك يا ابنتي ان الأختام ما زالت موجودة على باب شفتك (...)

وأنت ما زلت حديثتنا حيث سألك بق ذات يوم.

إلى اللقاء يا ابنتي التي أحب. (...)

أعلم أنك تألمت معظم حياتك، غير أنني ما كنت أدرك قسوة ذلك العذاب وأسأل نفسي اليوم كيف أمكنت أن تتحملي كل هذا الوقت. حسبما فهمت هو أن الأشهر التي تلت اتخاذك القرار كانت هي الأكثر قسوة، حتى بلغت، خلال الشهر الأخير، حالة من الدعة في خضم اليأس. كلمتان متناقضتان في الظاهر، ولكنك تدركين ما أحاول تفسيره لنفسي.

منذ صباك المبكر وأنت مثالية النزعة وفي الوقت نفسه كائن مقبل على الحياة بشراة ومتطلب بشغف للحنان. كثيرون خانوك، والبعض أكثر من سواهم، لأنه أقرب اليك، دفعك إلى غلطك النهائية (أسأل نفسي لم أكتب في صيغة الجمع). طيلة ما بعد ظهر أمس تألمت معك، لأجلك، وأكثر من أي وقت مضى أدرك أنك اتخذت قرارك منذ زمن بعيد، لأنك كتبت لي منذ سنوات عدة أنك تريد أن تستريح في حديقتي الصغيرة.

ولكن أن يعيش أحد، الفترة بعد الفترة، ما عشت أنت، فهذا أشبه بدرب الصليب: ما لا يحتمل.

ذهبت هذا الصباح لأقول لك صباح الخير كما اعتدت أن أفعل وكما سأفعل دائما. ولكني أسأل نفسي إذا كنت في الأيام المقبلة سوف أقوى على أن أفعل ذلك كل يوم. لا تمهدي علي. فأنا أب عجوز جدا. لقد كنت أيضا صديقك وحاولت أن أكون النجي الذي تحتاجين.

ولكن لسوء الحظ لا أتمتع بحياد النجي المحترف. بعد قليل، وبعد نزهة قصيرة، سأستأنف القراءة، لأنني أتحرق، ما دمت أمك القوة، لأن أصل إلى ختامها.

حتى أنبؤمات الصور أتصفها بمزيج من الاعجاب بابنتي الصغيرة ومن الحنق حيال الذين لم يعرفوا كيف يمدون لها يد العون، هذا إن لم يتسببوا هم في مقتلها.

سامحيني، ماري-جو، أغفري لي مرارتي هذا الصباح. واحسب أنها ستكون أعنف هذا المساء وفي الأيام المقبلة، لأن أمانس الكثير بعد مما ينبغي أن أقرأ ومما ينبغي أن أعلم.

سببني لك حناني الذي طالما بذلته لأجلك. ليس بالأمر الكبير. كنت تحتاجين إلى حفنة من المطلق لم تتمكن والدك أن يمنحك إياه.

أقبلك يا صغيرتي الكبيرة ماري-جو، وعزائي الوحيد علمي بأنك ما عدت تتألمين.

العربي التائه

عبد اللطيف اللعبي

ترجمة: عبد القادر همام*

اللوحة الأولى

(جانب من ميدان خال على الأرض نُشَارُ فضلات وأشياء مختلفة، إلى الورا قلهلا، تتوسط الخشبة شجرة ذات أغصان عارية وجذع نُقِشَتْ عليه كتابات ورسوم. أضواء وأصوات تفيد بمجاورة المكان لطريق سيار. تظهر السافرة. تتقدم صوب الشجرة، تطوقها بذراعيها، تُخلد إلى التأمل برهة قبل التفاتها إلى الجمهور. تحاول أن تتحدث، لكن الكلمات لا تبرز منها. تبدو مرتعبة، تركض بيميننا وشمالا. تحاول باستمرار أن تقول شيئا، دون نتيجة. في نهاية الأمر، تنهاوى عند جذع الشجرة، ورأسها بين يديها. لحظة صمت.

يقرب العربي التائه. يجالسها.)

العربي التائه: عملية إرهابية جديدة. ما من قتلى هذه المرة. بعض الجرحى فقط.

(ترفع السافرة رأسها. تحقق في الفراغ)

العربي التائه: كنت بالكاد قد وصلت ولم أمتلك نفسي من ارتياح مكان الحادث.

(تحاول السافرة، عبثاً، أن تتحدث)

العربي التائه: لم أر شيئا يذكر. كان الجرحى قد نُقِلُوا. وكانت الساحة قيد التنظيف، ولم يبق هناك سوى نفر من الفضوليين.

السافرة: (بعد جهد كبير) أطفال... الأطفال...

العربي التائه: أي أطفال؟

السافرة: جرحى...

العربي التائه: لست أدري إن كان ثمة أطفال بين الضحايا.

السافرة: أبرياء.

العربي التائه: قولك مهزلة. كيف يتسنى للضحايا ألا يكونوا أبرياء؟ ولا فما يكون ذنبهم؟

* كاتب من المغرب

السافرة: الأطفال... لا يفهمون.

العربي التائه: وهل تحسبن أن الكبار، بدورهم، يفهمون شيئا من يانصيب الموت هذا؟

السافرة: (بميوعة) هم على الأقل يعرفون معنى الحق.

العربي التائه: ويعد، هل ذلك مبرر معقول؟

السافرة: (تنهض مسرعة) لم يبق أي عقل. البقاء الآن لمن سيأكل الآخر نَيْشًا. بدأ بالدماع.

العربي التائه: كفى! إن قولك هذا يذكّر بالموت.

السافرة: لا، لن أكف. ينبغي، لذلك، أن يقطع مني اللسان.

العربي التائه: ناول! إقناعك إياي بهذا الأمر.

السافرة: إما أنك تتكلم أكثر مما ينبغي، أو أنك لاتنصت بما فيه الكفاية.

العربي التائه: حسناً، سوف أصمت.

(صمت)

السافرة: لقد قضيت كل عمري في مقاومة ما بداخلي من حقد. ولم أفلح يا إلهي، ما أصعب أن يغفر المرء. لأنه يقول

مع نفسه: أما الأشرار... فلا شيء يُقَضُّ مضاجعهم. وحتى في حال عدم استمتاعهم بما يسببون من ألم، فهم

يستمرّون في الإيذاء بفعل التعود، أو من باب الشرود. ولا تنتظر منهم إرهاباً لنדם أو اهتماماً بمن ألقوا في

الجحيم. متعجرف هو الشر. لقد سنمت الفضوض وتقبّل الضربات ناكسة الرأس. وحتى حين أهدأ، حين أعود إلى

رشدي، لا أرى فائدة لمكابدتي. ينبغي أن يكون هناك من يعترف بها كما هي. لكن الأمور قد رُتِبَتْ حولنا كي تظل

طلي الخفاء، بل كي تبدو مائعة مضحكة. إن السخرية لقائمة حقا. ليست هذه مزحة، وذلك ما يغطيني، ويجعل مذاق

الصفح مرّاً. فلا يبقى هناك صفح وإنما حقد خامد ليس إلا. صمت. تعود السافرة باتجاه العربي التائه، تمد إليه يديها.

ينفض، يحتضنها. يتماوجان على إيقاع أنغام خافتة تتقاطع مع ضجيج الطريق (السيار)

السافرة: (مداعبة إياه) أرى أنك قد نحتف.

العربي التائه: أجل، لقد فقدت مجدداً... بعض الأوهام.

السافرة: كأن فقدت كيلوجراما مع كل وهم. (ضحك من أين أتيت هذه المرة؟

العربي التائه: من حلم محطم.

السافرة: لاشك أن ما حملت به كان هشا.

العربي التائه: (متصلا) بعض الأحلام تظل صعبة المراس، بحيث تطفو على حين غرة. وليس ظهورها، للضارب في التيه، سرايا ولا رؤى كابوسية. إنها أحلام غضة، جميلة ومؤثرة.

السافرة: ينبغي التنفس بعمق، والإشاحة بالرأس ثم ارتداد أقرب الطرق.

العربي التائه: أحيانا يجد الإنسان نفسه مشلولاً، كطريدة تُفنى بصورها أضواء سيارة ذات ليلة. آنذاك يقترب الطيف، يهمس في الأذن، يأخذ بتلابيب السامع ثم يطير به. عندها يبدأ السفر في جو من حجب مستعاد. تتبدى الأنغام المنسية من جديد، يقود الحنين العازفين، وتطفح المتعة على الشفتين. أه، كم نجمة شوتت ولادتها خلال ذلك الإسراء! فكان الكون يكر وكأن نفساً من طيبة دفع به خارج دائرة الشر.

السافرة: هذيان آخر من هذياناتك.

العربي التائه: لكن الصمى كانت حمى عشق. لم يغمض لي جفن طيلة شهور. ألا فليبارك الأرق! لقد بلغت حد استهوائه وتميذه، رغم أنه كان أحيانا يثير خوفي.

السافرة: أي خوف؟

العربي التائه: الخوف من العتمة خلف الأبواب. من الخطى الفائرة لشبح شرير. من ثقب حوض المرحاض. من رنة الهاتف. من احتمال أن يدبر لي الصباح مقبلاً فلا يشرق ثم يسلمني إلى ليل لا قرار.

السافرة: أين كنت؟

العربي التائه: لم أعد أعرف. اعتقدت في البدء أنني تعرفت...

السافرة: على ذلك المكان؟ مكان الطفولة؟

العربي التائه: على الأقل على رائحته. رائحة مرة. مزيج من طين وروح زهر وأمعاء أنعام يتصاعد بضارها وصابون مرسيلي وديباغ.

السافرة: ياله من خليطاً ما أن يشمه المرء حتى يقضي نحيبه. العربي التائه: لا يمكن التمييز بين عطر وآخر، فالحصيلة هي تلك الرائحة، التي لا شبیه لها.

السافرة: لكك قلت بأنك لن تطأ بعد تلك الأرض.

العربي التائه: لست متيقناً من ذهابي إلى هناك. كأن ذلك كان في حلم. لكته أقوى من واقع ومن حلم.

السافرة: (تجلس عند جذع الشجرة) إحك.

العربي التائه: لا أتقن الحكى.

السافرة: الآخرين.

العربي التائه: ليست لي تلك الموهبة. ثقي بي.

السافرة: لا أطلب منك أن تحكي لي حكاية، وإنما أن تسرد ما شاهدت، وما أحسست به.

العربي التائه: كنت شبيهاً بكثوف بلا عكاز ولا كلب. دليل.

السافرة: فماذا أكلت إذن؟

العربي التائه: لك أن تصفري إن شئت، لكنني لم أكل بشكل جيد. لم يكن الطعام سائفاً.

السافرة: وهل شربت بشكل جيد؟

العربي التائه: أجل. كما لو كنت محكوماً بالأشغال الشاقة أو لصاً. لصاً على الخصوص.

السافرة: إنك تثير أعصابي. فهلا أفضيت بحلمك الأبله!

العربي التائه: كنت برفقتك.

السافرة: ومنذ متى وأنا أرتاد أحلامك؟

العربي التائه: كنت متيقناً من حضورك، رغم أن وجهك كان محجوباً عني. عرفت أنني غالباً ما شدت على يدك، ومسدت أصابعك. كنا نتحدث عبر ستار ما. سمعتك تبكين خلال بعض الليالي. وبعد ذلك، حدثت أزمته.

(تنفض السافرة متوترة، تدبر ظهرها للعربي التائه.)

العربي التائه: لم تكني تتلونين من ألم وإنما من شيق الكلمات التي كانت تخرج من فمك لم تكن كلماتك. صوتك كان صوت إنسان آخر. ومع ذلك فقد خيل لي أنك كنت تتوجهين بالحديث إلي، بعدوانية لم أعدها فيك من قبل. أحسست لأول مرة أنك كنت تدنين تجاهي ما ليس بد من تسमितه كرها.

السافرة: أي شيء قلت بالضبط؟

العربي التائه: نسيت تقريباً كل شيء. ما أذكره هو عبارات «امض» «إليك عني» «أغرب» لفظها صوت أجس قوي، لم أعد أدري أي شيء أفعله آنذاك بي وبك. كيف لا يرى المرء نفسه مذنباً في موقف مماثل؟ مذنباً، أوافق على ذلك، لكن في حق ماذا؟ كان علي أن أجد سبباً ما، أي فعل دنيء كي أبرر غيظك، وأجثو عند قدميك، ثم أستسمحك. كان من الهيمن علي أن أتصاغر لقاء إعادتك إلى رشك، إلينا، وإنهاء الكابوس. مرة، وقد بلغت أزمته أشدها، وجئت إلي ضربة، وأية ضربة! أيتها اللعينة! كانت ضربة قطعت علي أنفاسي.

لكني في الوقت نفسه، وفي عز تلك الكارثة، لم أستطع ردّ شعور بهزء ما. لقد كنت أن أتهقّه.

السافرة: (متلفعة) أراك تتخلص من ورتلك بسهولة.
العربي التائه: أنبهك إلى أن الحلم حلمي أنا وليس حلمك أنت. ما كان عليك سوى أن ترافقيني، أن تكوني بجانبتي.
السافرة: أنك لك حلمك هذا لتنتش به، لكنه، لحد الآن، ليس من المتعة في شيء.
(تعاود الجلوس)

العربي التائه: قلت لك إني لا أحسن الحكمي. فطريقتي فيه غالباً ما تكون مرتبكة. طيب. أين وصلت؟ لم أعد أري... بلى، ثمة صورة أخرى تعود لذاكرتي. إنه مشهد صامت لا علاقة له بالمشهد السابق... مشهد أتسكع فيه، داخل إحدى المدن، وسط حشد كثيف هائج ومتلاطم في كل اتجاه. لا أستطيع تسمية المدينة، ولا سكانها. الشيء المؤكد لدي، دون أن أعرف لماذا، هو أن تلك المدينة العملاقة كانت محاطة إما بصحراء وإما بغابة كثيفة، والأمر سيان في اعتقادي. تتقافزني أمواج الحشد الذي، كلما انحرف إلى ساحة، اصطدم بحشد آخر، يماثل في الكثافة، وبغاير في السكون. حشد يتحلق حول ما قد يكون خشيةً يُعرض فوقها حفل أو تقام شمائز. أحاول أن أشق برفقي طريقاً نحو الصفوف الأمامية فأصطدم بحائط إسمنتى. أجدني مدفوعاً وسط التيار حتى الساحة الموالية حيث المشهد نفسه. يستمر الأمر كذلك لمدة طويلة، ثم، فجأة، يتفرق الحشد وتلاشي المدينة، فأجد نفسي وحيداً، جالسا فوق صخرة تشرف على البحر. الجو بارد. والبحر الهادر عند قدمي لا يويحي إليّ بأي أطمئنان. لكأنني محط سخريةٍ لصغب الأمواج، الشيء الذي أخلص منه، ببلادة، إلى كوني مهجوراً ووحيداً في هذا العالم. على أن لا رغبة لي، بل ولا شجاعة، في الإلقاء بنفسي إلى الماء. أقفد الصخرة التي أجلس فوقها وأستعذب عزلتي، قائلاً لنفسني: ما قد أقلعت عن الإلتزام والرغبة (لم أعد سوى شيء مودّع بين أشياء حاملةً لذلك الوعي الضئيل بأنها وجدت لتؤثت للكون. ما للصغر من أب ولا أم ولا ملة ولا لغة. ليس مُحوراً ولا متوّناً. لا يحتاج إلى البحث عن هوية، ولا إلى الدفاع عن قضية ما. وإن سحق، تحول ببساطة إلى عشرات، بل إلى مئات الحمصي. ولا يكرر التاريخ أبداً صفو راحته.

السافرة: ألا تريد أن أخرج لك رسائلتي؟

العربي التائه: أية رسائل؟

السافرة: تلك اللواتي أرسلت لي من هناك. كنت تقول بها أشياء مغايرة.

العربي التائه: هل تعتقدون أنني كذبت عليك؟

السافرة: ليس كذلك بالضبط. لكنك لم تكن تحدثني عن أرقك ولا عن كوابيسك ولا عن عماك، بوسمي إنعاش ذاكرتك، إذا أحببت.

(تخرج حزمة أوراق، تتصفحها بسرعة)

السافرة: انتبه! أنتت إلى هذه!

أكتب إليك، من هنا،

بخرّز الجداول،

بالصهار المثمر

في سهو الفصول،

بأصفر حمر

يتحلى ببنم العالم،

بما لا أجرو على تقبيله من أحجار.

أكتب إليك من هنا

يعطر أوممي

لجلبابير قديم،

بأسمال الطيبة،

بالعيون التي ترى

ولا تحاكم،

بزرقة السماء،

هذي العصية على الإدراك.

أكتب إليك من هنا،

بينما يأخذ القطار بمجامع وقته

ويهبني إياه،

ثم يملاً جويوي بجنطة

لنوارس المنفى.

(يهمس للعربي التائه معها)

أكتب إليك

كما لو كان علي أن أبقي هنا

وأنت هناك

لأمتحن عشقنا

من جديد.

(تمرر السافرة يدها على شعر العربي للتائه. تحدق في وجهه)

السافرة: يالك من رومانسي. (يضع العربي التائه رأسه

على كتفها. يطلق عينيه.) استرح، أيها المجنون العجوز، يا

تائه المسكين. أفرغ رأسك. دع الأحلام لمن لا زالوا يقوون

على خوض غمارها. ثم.

(ظلام)

• مصدر النص: Un Continent humain, Éditions Paroles d'aube, 1997

ذكريات ثرثارة

غيوم أبولينيير

ترجمة: عمير الحاكم

- لقد أدركت نفسي، يا أنسة كريكيث، ثم إنك لا تحبينني بل تدعين غنجك يطوح بي.
- هل نسيت وعدك بأن نتزوج ونسكن منزلا ريفيا في قرية على ضفاف لالوار حيث سنقضي شهر العسل؟
- أنسة كريكيث، عندما سألتزوج سأذهب إلى (لومين) لكن في الولايات المتحدة.
- أنت على حق اذهب يا شيسلام لأنني ما كنت لأتزوج بهذا الوجه الغريب، الوجه الغريب.
كنت ارتدي ثيابي وأنا أفكر لهذه الفرنسية لهجة غريبة. ربما اقامت لزمنا طويلا في كاليفورنيا. يا إلهي، أي تدقيق هذا الذي تطبع به تعبير الوجه الغريب أو أي طيش يقود هذا الرجل!
لكن الفزل العائلي عموما لم يكن يقصده إلا زوار قليلون، وفي اليوم التالي ايقظت فجأة كما حدث بالأمس. كان الحوار ايطاليا وبلكنة غزاة الغرب الضعيفة:
- يا لوكاتيللي الحساء. اذعني لحيي، لنتزوج! ولنتخل عن السفر ونذهب لاختفاء سعادتنا في الفيلا التي سأشتريها في كاليفورنيا بسان دييجو! سأختار موقعا يطل على الخليج الصغير الساحر. وسنزرع أشجار البرتقال حول مسكننا..
- هذا مستحيل، يا سينيور شيسلام، فأنا مخطوبة لمواطن إيطالي يعمل ضابطا في Boulogne ولا يملك إلا راتبه الشهري، سنزوج عندما نوفر المهر الكافي.
- إذن وداعا يا سينيورييتا لوكاتيللي فمهرج

عندما كنت في لندن حجزت غرفة مريحة بأحد الفنادق العائلية ونمت نوما هنيئا. وفي الغد استيقظت باكرا على ضوضاء حوار كانت تنبعث من الغرفة المجاورة، كنت أتبين جيدا فحوى الحديث الذي كان ينطق بانجليزية أمريكية مغلفة بلكنة أهل الغرب. كان الحوار يدور بين رجل وامرأة يتحدثان بشغف:

- أولي لم ذهبت دون علمي؟ لماذا؟ لماذا؟
- لأن حبي لك يا شيسلام يعوق حريتي وهي عندي أغلى من الحب.
- هكذا إذا يا «أولي» الشقراء أحببتني، وكان الحب سببا في فقدانك.
- نعم يا شيسلام، فقد كدت أستسلم لآغراءاتك وأنزوجك وبذلك اتخلى عن فني.
- سأنتظرك إلى الأبد يا أولي المتوحشة.
وينساب الحوار على هذه الوتيرة: (أولي): المستقلة ترفض طلب الزواج من شيسلام المقيم. وقد كبرت دهشتي حين أيقظت، في الصباح الموالي، على حوار جديد متبادل هذه المرة بفرنسية أمريكية الغرب. كان شيسلام يحدث امرأة:

- أنت لم تعد تحبني، يا شيسلام، فأنت دائما تحوم حول أولي/ مروضة الكلاب الضامرة كعود المكينة. قبل شهر فقط كانت النشوة تسقطك حين تصغي إلى غنائي، لم يكن صوتي مضبوطا لكن الحب كان يملئ عليك ذلك.

* شاعر من المغرب

مسكين مثلي لا يأمل في أن يفوز بقلبك أمام ضابط متأنق، وداعا يا سينيوريتا! وحتى تكوني سعيدة في أقرب وقت، اسمحي لي أن أكمل المهر الذي حدثتني عنه.

قلت في قرارة نفسي: هذا العاشق الولهان رجل شجاع. غير أن هوسه اليومي بالزواج متعب جدا فهو يوثبني من فراش النوم مع انه ليس من عادتي أن أستيقظ باكرا. لكني في الليلة الرابعة حشرت في أرق أليم ولم يغمض لي جفن، كان السيد شيسلام يحاور رجلا ما بانجليزية جديدة وبلهجة الغرب الأمريكي:

- صحيح يا شيسلام فلست إلا شخصا تعيسا ستموت وحيدا بدون عائلة محروما من الحب.
- أنت محق يا شيسلام، علي أن استسلم للأمر الواقع بعد ان رفعت، في حياتي، عن الملايين من المخلوقات في كل قارات العالم ولم أعثر على زوجة واحدة.

- لقد كنت يا شيسلام تختزل الفرحة الكوني وتضحك العالم بأسره. وهذا ما لا تحمله أية امرأة، لأن ما يسعد الجميع يمكن أن يربعب فردا واحدا.

- هكذا أغدو، أنا الذي أعتقد أنني أكبر ميسله، أشد الناس حزنا.

- واحسرتاه يا شيسلام، أنا أوافقك الرأي فخيالك المبدع الذي كان يهب الحبور الخارق لكل الشعوب. لم يكن كافيا لتعجب بك فتاة عادية قد يضحكها كلامك، لكن ما أن تجمعك بها الصدفه رأسا لرأس وتشرع في مكاشفتها بالحب حتى تغمرها الكآبة التامة.

- هي ذي حال العالم يا شيسلام.

- يا شيسلام، هي ذي حال العالم.

- وليس لي أحد ليواسيني، يا شيسلام، إلا نفسي.

- لا أحد إلا نفسك يا شيسلام.

كان بإمكان هذا الحوار الشقي بين هذين

الشيسلامين الغامضين أن يستمر طويلا لولا أنني، ناقد الصبر، طرقت على الحائط الذي يفصل بيننا وأنا أصرخ:

- ما زال الوقت مبكرا يا جنتلمان، إنها ساعة النوم.

وسرعان ما سكنت الرجلان فغصت في سبات عميق، وحوالي الساعة الثامنة صباحا لم أفاجا، وأنا أهب من فراش النوم، بجاري يستعيد الحديث بلطافة زوجية مفتعلة مع أولي المستقلة التي كانت أول امرأة أسمع صوتها.

ارتديت ملابسني بسرعة وذهبت لمقابلة مضيضة الفندق المحترمة:

- يستحيل أن أنام في تلك الغرفة، فمذ الفجر يبدأ جاري في محاوره زائرتة، وفي الليل يحادث زواره.

- نومكم خفيف يا سيدي. لكننا سنوفر لكم غرفة في طابق آخر... إن جاركم شخصية مرموقة، فهو المبسط الجميل «شيسلام بارو» المولود في كاليفورنيا، وقد أتاحت له أدواره وتقطيباته ومشاهد المقيمة والتنكر بأن يمثل وجهه ويحظى بشهرة عالمية، وهو فضلا عن ذلك مثقف يتقن عدة لغات، أما الآن فقد شاخ وأفلس وأنهكتة الوحدة والعزوبة وانعدام الأهل.

ومنذ ثلاث سنوات وهو يقيم هنا في هذا الفندق ولا يكلم إلا نفسه، ذلك أن مقعته تسمح له باختلاق الأنيس متى شاء، وهو غالبا ما يحاور إحدى النساء اللواتي كان يرغب في الزواج منهن، وأحيانا يحدث نفسه فيفوح من حواراته حزن قاتل...

إن شيسلام يا سيدي يثير الرأفة لأن ذكرياته الثرثرة، كما لا يخفى عنكم، لا تعادل رغم تنوعها أبسط جملة تنطق بها زوجة تقاسمه عزلته وشيخوخته وتؤنس غربته...

بعد ذلك بأيام غادرت لندن دون أن أنعم برؤية شيسلام بارو.

موقف النأي

محمد القيسي *

رقى العاشق وإشارات، وتماهيت في الصوت والكتابة
أياماً طويلاً، بينما كانت أمارتي تتوغل في خريفها
الخاص وتذبل، وأنا إلى أمراضى أنتبه، وأعد صامتا
لرحيلي، لأدخل في موقف النأي.

وضعت في الصفحات ما تيسر من اللقى والإشارات،
متوقفاً عن النظر فيما تبقى إلى أن أفرغ مني، أنظر إلى
نفسي، وأراني في الطريق إلى نهاية ما، أجمع أوراقي
وأثاري من الغرفة، لا أريد لظلالتي أن تتوزع في المكان،
وأصير دليل قلبي.

ثمة شيء يلمع داخلي، يخزني بما لا اعرف، وأتنفس عميقاً،
شيء غامض، غير ملموس وملموس، كما لو أنه نقطة
سوداء في نهاية سطر من الكتابة أو حياة ملتوية في
الأيام.

أتأملني قليلاً، وأرى أن النظر في نهايات الآخرين، عبر
أوراق ضيوفي الذين أحتلتهم إلى سكن الوحشة، لم يكن
ليخفف عني في شيء، وأنا أعاین نهايتي، على تشابك
حيواتنا، وقد تجرعتنا الأكواب ذاتها.

أجلس وحدي، ولم تعد الطاولة فارغة، هي الآن تزبحم
بكوم من الرسائل والصوب، وأنا أتأمل الأغلفة والعناوين،
وطوابع البلدان القادمة منها. بعد قليل ستأتي المرأة التي
عاشرتني السنوات هنا، وحلت معي في هذه الغرفة،
وطوفقتي البلدان، ستأتي وتتسلها، بعد إلحاحها الطويل
عليّ. كانت دائمة القلق على أشيائها معي، وترى أن من
حقها أن تسترد كل شيء.

كنت توصلت إلى أن الحب لا يعود حياً، إذا لم يعد قادراً على
منح الطمأنينة في المحبوب، لكم أحزنني هذا، وأحزنني
أكثر، إذ قالت لي ذات نقاش غاضب «أنا لا أثق بك».

آية قسوة كانت إذن في هذه الكلمات! وكيف تأتي لها أن

هل استراح الراوي الذي في، بعد يومه السادس، وقد سوى
مخلوقاته في ستة فصول تمتد في ستة فصول أخرى،
وعف عما خلق هل هجس بذلك بينما كنت أسوي حقائبي
وأشبهاتي المتناثرة هنا، ومال إلى صمته الداخلي وأواره،
مظلماً ملت بدوري، وأنا أنتبه إلى مآلاتي الخاصة!

— الكلمات هي الوحدة.

قرأت هذا يوم أمس، جملة ينقلها هنري ميللر عن آخر،
ويثبتها في مدار سرطانه، ولا يكتفي بذلك، إنه يزيد عليها
نفيه للصعوبة في أن يكون المرء لوحده، إذا كان فقيراً
وفاشلاً، فالفنان دائماً لوحده إذا كان فناناً حقاً، فما
يحتاجه الفنان هو الوحدة.

هجس الراوي في، وهجست بذلك، ربما هجسنا معا ذات
اللحظة، فقد كان وحيداً تماماً. وكنت وحدي.

منذ ساعة يدب صمت غريب في أرجاء المكان، ولم نسترح،
أو أسترح، صمت مترع بيقين ما، يقين بالثملالات الأخيرة.
الغرفة تختنق، كما لو أنها نفق طويل بلا نوافذ، أو ضوء،
وأجلس. هل أمرضنتي الكتابة، وأمرضني مسار المغني،
فصرت رديفه، وصار لي شجاري اليومي مع من أحب،
حتى لأهوي هذه الأيام أسباب رحيلي، وأجلس الساعات
متفكراً في عائلتي هناك، وفي ما فعلته بنفسي هنا، والآن،
هذه الآن التي تمتد في الزمن إلى عمق أربع سنوات!!

أجلس إلى طاولة فارغة من الأكواب والنبيذ، طاولة من
خشب ساكن، لم يعد لها من وظائف الأيام السابقة شيء،
ولا تحص بي، أو تتلقى جيشان الجريح ببعض من عزاء،
حتى لو كان كاذباً، أنا الجريح، الهالك وأجلس مستنداً
بمرفقي عليها، المريض بالماضي الذي قبل قليل كان
حاضراً، ودعني إلى زمن آخر، وأنا الراوي، وقد شغلتنني

* شاعر وكاتب من فلسطين

تقول ذلك ببساطة التي نطقت بها، كما لو كانت تصدر حكماً، لا رجعة عنه!

تمزق شيء ما في، وتآلم كلي. ...
ها أنا أتألم من جديد، تركت بلادي وأهلي، وأجلت حنيني إلى الأرض أغواها أخرى، لم أكن لأعرف عددها، كنت فكرت طويلاً، وقلت أطيع قلبي، وآمنت بها.
أفكر الآن، أية خسارة كانت السنوات الأربع الماضية، وقد طوفت كل هذه المسافات لأكون إلى جانبها!

أفتح مغلفات الرسائل، وأقرأ قليلاً منها، أضيق، فأعود إلى حشرها ثانية، فرزت عنها المغلفات الخاصة بالصور، قلت فيهما بعد أعود إلى تأملها، وأرى كيف أبدت الكاميرا حركاتنا البعيدة.

أرسي بعيني إلى الشرفة، أتعلق برؤوس الأشجار العالية التي تلوح لي مانجة في الريح الدوارة في الخارج.
وأرى إلى أن حياتي هنا تموج بدورها كما هذه الفروع، مر هذا العام، وختمتنا أيامه الأخيرة في باريس بالشجار، كنا نجلس في مقهى رصيفي، قريباً من ساحة الأوبرا، اعتقدنا مما أن هذا الشجار، هو آخر الشجارات، ولا يليه إلا القطيعة.

كانت جادة، وكنت يائساً من عودة الصفاء القديم الذي كان
أنت لا تستطيع أن تعيد ما يذهب، حينما ينكسر غلاف الساعة الزجاجي، لسوف يحشوها الغبار، ويربحم على أطرافها، وسيتلف الوقت فيها ويضطرب، صارت الحياة بيننا ساعة معطوبة، اثنت العنقارب، واختل سيرها.
كنا نحرق في بعضنا، ونشبح عنا، بلا رغبة في الكلام، صممتنا إلى أن هدنا الصمت.

أشرت في ذهني فكرة أن أعود وحدي، لكننا عدنا معاً، قبل ذلك، رحنا نتجول في الأسواق كاليفين، وكنا راضيين، ابتاعت لي لفحة بنية نفيسة، حين رافقتها للتسوق، في يومنا الأخير في باريس، قدمتها لي ممتصة، وواصلت حبها، لأصل بعد شهر إلى لحظة انتظارها الآن، وأشتاؤها على الطاولة.

أنا وحدي، وانتظرها.
ها هي من الشرفة، ألمحها تجيء من الرصيف الشمالي،

المواجه لمكتبة الساقبي.

بعد أن انعطفت يساراً، صار المطعم الباكستاني خلفها، لماذا أستعيد اللحظة، ذلك المساء البعيد، مساء احضرت لنا منه وجبة شهية من أصابع الكباب.

أستدير إلى الطاولة، لأخفي الرسائل والصور تحت المائدة، وأجلس على طرف السرير، جاعلاً المائدة خلفي.
أحد ما فتح لها البوابة، أسمع الآن وقع خطاها على الدرج، تقرب أكثر، وأقوم إلى الباب. ودخلت.

٢

وقعت على العتبة، ووقعت في نفسي.

قبل قليل عدت إلى الغرفة، كنت مشيت معها حتى زاوية «تبهوفن». وذهبت وحدها بأشغال الماضي وحباته.
سخرت بالخاوف الهشة، وأنا أراها تتهدد، سخرت بالكلام المخطوط والموقع، ذلك أنها لا تعرف كم ظل معي من أشغال هذا الماضي الميت، وكما أخفيت من رسائل أو صور، تقم هي فيها وتنتقل ما بين الحقائق وسرير الغرفة، تطير أو ترقص، أو تتأملني مفقونة، شاردة وضاحكة.
رغبت أن أعود إلى الغرفة سريعاً وأمزقها إرباً إرباً، أو أدب فيها النار.

ثمة شيء ما في داخلي كان يعوي من العدم.

ليس بي حاجة إلى المقهى، مشيت حتى محطة كوينز واي، وتجاوزتها، قطعت الشارع إلى «هايد بارك»، توقفت متأملاً الشارع الواسع الذي يبدأ من البوابة شاقاً الحديقة إلى قسمين، أرست عيني بلا معنى في امتداده البعيد، ومشيت.

كان صمت عميق في، صمت رباتي، وكانت روحي تركن هادئة إلى حضنه. صمت لا يعكره شيء من ضجيج هؤلاء البشر اللامرئيين يملؤن المقاعد أو يتجولون بملل مكشوف، تحت هذه السماء الرمادية. ها أنا أتألم في هذا الصمت. أتعلم أن أكون وحدي من جديد، وصلت البركة.

هادئا كان يسبح البط، هادئا مثل روحي، فمن ينفضني من كل هذا البلى!!

انتهيت إلى المذاق المر في فمي، أكون طعم الليل مثلاً، أم هي إفرازات الوحشة؟

أدور عائداً ما بين الأشجار بأفكار جافة. للشهاتش

غرفتي، فالغصن لا يعود إن جف أو نزع من الشجرة. لم تعد هي لي، ولم أعد لجنوبي.

في الطريق إلى الغرفة، دخلت مبنى «وايتلين شوبينج سنتر» لا غاية لي في شيء، سعدت الدرج إلى الطابق الأعلى، رغبت أن أرى صديقا ما في أحد المقاهي الماثورة على امتداد المكان، بي رغبة ملحة للكلام مع أحد، وأريد أن أصرخ أو أبكي.

غادرت السلم المتحرك، لا أحد في المقهى المقابل، ورحت أتجول في المكان، لا أحد أعرفه في المقاهي الأخرى، والزحام بلا مقاعد، نظرت إلى جدار الهوائيات العمومية، هي بدورها مشغولة بالمتكلمين، وثمة من ينتظر دوره في الكلام، وأنا بلا مواصلات. خطوت باتجاه صالة السينما، ثمة اعلانات عن أكثر من فيلم، أتأمل في المشاهد المعروضة على لافتة الاعلانات المروجة لأفلام الأسبوع القادم، أرى إلى وجه يفيض بعذوبة مشوبة ببراءة ما، وخفة محبة، وجه (جولييت بينوش) الممثلة الفرنسية التي لعبت دور الممرضة في فيلم (المرض الانجليزي)، يشدني هذا الوجه بقوته وجماله، وأستعيد حيوية دورها في (خفة الكائن التي لا تحتمل). أذهب في تأمل هذا الوجه، وتطول وقتي. فجأة أرى إلى عينيها ترمشان، ثمة حركة ما حول شفقيها، أركز أكثر، ولا أرتعش جزعا، رحت أتفتح ببطء، وتقبل جسدي غناء غريب، سمعتها تقول لي، نحن نتغير دائما، والأفكار تتغير، وأظن أنك يجب أن تترك الماضي يمضي.

— إنه يمضي على كل حال، رضيت أم لم أرض.

لعلي نطقت هذه الجملة، لكن لماذا يلح علي الآن، ويطن في إنني رئين هاتفتك البعيد، في آذار الماضي: تعال، سنرى «المرض الانجليزي» معا، ابتعت خمس تذاكر، لموعد التاسعة. وقد دعوتهم. لا تزعل مني. تعال بعد أن نتم الصالة.

أتيت قبل الموعد، ومن بعيد رحت أتصلص في الوجوه، رأيت الولدين، مع صديقة الابن الأصغر، يقفون في الداخل، ثم رأيتهما واقفين إلى بعضهما البعض، لعلها كانت تبحث عني هي الأخرى، إذ لمعتني من بعيد والتقت عيوننا، أدارت وجهها، بعد قليل وكثير من المرات، راحوا يدخلون

بليلة، وأصل إلى البوابة الكبيرة، أريد أن أفرغ من كل شيء، وأعود إليّ جديدا، خفيفا كطائر ثمل، فكرت بذلك وأنا أقوم بما أقوم به.

أغسل وجهي وأراني في المرأة مشعث الشعر، أمسده بأصابعي المبتلة، وأغادر المرحاض. الأشياء تختفي، وتغيب، أراني على صراط رفيف وأمشي، تمتد على يميني الهاوية، أما على شمالي فشجرة خضراء عالية. بي رجة ما، رجة غامضة، تحيلني إلى أيقونات خبيثة هناك، تأملت هذا الوميض، وأغمضت عيني، وواصلت.

وجدتني بمحاذاة السور القريب من البناية التي تقيم فيها، وقفت أمام البوابة الرئيسية التي تقضي إلى المجمع السكني، كنت أمشي بلا هدف. هنا في هذه النقطة بالذات، صادفني قبل عامين زوجها، قادما من الجهة المقابلة، الوقت كان منتصف الليل، وكنت أوصلتها حتى المصعد، ما الذي دفعه ليكون على غير عادة خارج المنزل، الآن بالذات، ارتبكت وتمهل قليلا كاني أقرأ اللوحة المثبتة على الجدار، تغافا هو بي وسيطر على ارتبائي، لا أعرف إن كنت نجت في ذلك، تصافحنا، قال لي في دهشة واضحة: أراك هنا!

قلت بلا تركيز، إنني ذاهب إلى مكتبة «بادنجنون»، كانت المكتبة في اتجاه سيري حقيقة، لكنني لم أجد معنى لجوابي، فلا مكتبة تعمل الآن، وذهب.

تلك الليلة أثار مشكلة معها بتساؤلاته عن سبب وجودي في المكان، وأسكنته بردها: ولماذا تسألني أنا، لماذا لم تسأله هو عن ارتباكك، فما أدراني أنا بذلك؟

منذ تلك الليلة اختلفت نظرتي إليّ. نشأت حساسية ما بيننا، ذات بعد شكوي بعد ذلك سألها يوما عما بي، وكان التقائي في الشارع وأدبرت وجهي عنه، فلم أكلمه.

الآن لن يثيرني في شيء، لو كان رأيي في شرودي هذا، ولن ارتبك، وما كنت أصلا لأبالي لو قال لها إنه ارتبك أو لم يرتبك، أو إذا قال أدرك وجهه، أو كلمته. ربما هي أيضا لن تخبرني بعد الآن بشجاراتها معه، أو شكواه حولي، فليهنأ إذن بجوזה الفارغ، وقد دخلت اقليم الوحدة.

أعرف لن يصلنني منها الضوء إن عبرت أو أقامت في

إلى الصلاة، تقدمت حذرا.

ما أسوأ أن تكون عاشقا في مثل هذا الموقف، موقف طارد للغة بامتياز جارح، ما من أحد يصدق عليه، تقدمت أكثر ورأيت عمة الصالة فدخلت، كان مقعدي في آخر الصفوف بالنسبة للمشاشة، جلست حيث لا أرى غير مؤخرات الرؤوس، كان يحثي عنها عبثا، فجأة ينهض رجل من الصفوف الأمامية، ويغادر القاعة، عرفته، وعرفت موقعهما. عاد بعد قليل، ورحلت أتابع المشهد، كانت اكتافهما متباعدة. شب لهب غزير داخلي. رغبت أن أنهض، وأركض بعيدا بعيدا حتى لا أرى كفتين متقاربتين أو متباعدتين، رغبت حقا، لكنني ظللت مشدودا إلى مقعدي. ها أنا أرغب الآن يا جانييت في أن أركض من جديد، وأركض أبعد هذه المرة وأبعد، باترا نفسي من كل شيء، فقد بت لا أرى في المكان هنا، أكثر من كهف في جبل صحراوي حيث كانت كاترين حبيبة المريض الانجليزي غير الانجليزي تموت انتظارا.

نشلتني من مخالب الذاكرة، ورأيتني عائدا إلى جانييت، نظرت إلى وجهها، كان صورة على ورقة اعلان، فقلت لها وللمريض وداعا.

وقعت علي العمة، وقعت في نفسي.

حين نقرت علي باب الغرفة. نهضت عن طرف السرير، وفتحت لها، التقت عيوننا، وكنا صامتتين، ابتسمنا معا في شيء من التعب والحزن، وفي صمت أخذتها الى صديري، لعلها أحست برائحة ما، ربما انتهت إلى أنها للمرة الأولى التي تجيء فيها ولا أكون في انتظارها على الرصيف، لأنفتحت البوابة الثقيلة وأدفعها بيدي لتعبر، وتسبقني إلى الدرج المكسو بسجاد نبذي خفيف، حيث أحيط خصصها بيدي، كأنما لأحفظها من الوقوع، متوغلا في تشيد الملامسات

جلسنا إلى الطاولة، ولم يكن من مشروب لدي. اعرف أنها ساعة التصفيات، وألا مياهج فيها، سوى أن نهضنا، وأن نتعرف بالحدود التي وصلنا، حيث يجرحنا كل شيء.

رفعت عينيهما إليّ، وحدقت فيهما، ثمة مرارة وكآبة ما في الوجه والعينين، ولم أجزم فيما إذا كان هذا حقيقة أم قناعا. لعلها لا تزال تحبني، أو أنها تحب ذلك الحب، إن ما يبدو لي

تماما، أنها لم تعد تلك المرأة المغرمة التي وقفت أمام زوجها ذات يوم مطلة أنها لن تتخلي عني، كصديق، كانت أخبرتني بذلك ولم يك ليقل شيئا، كان يعرف أننا لنلتقي، ونذهب إلى السينما والحداثق والمحاضرات معا، ويرى صداها في الأغاني التي تصدر عني.

قلت لها هل ترغبين في شيء من الموسيقى، ونهضت إلى الجهاز جهازها الأحمر الذي زودت به غرفتي من قديم، وضعت فيه شريط كاسيت، وانتظرت واقفا، على أن تسفل خيط من طبيعة معجونة بالصمت والمكابد، واحتل المكان.

عدت لأجلس قبالتها.. امتدت يداي إلى يديها الممدودتين على الطاولة، وحضنتهما بهدوء لا وزن له، أعدت إلي يدي، ليس كردة فعل، أو إحساس بالفناء بقدر ما أن شيئا ما وخزني فجأة، التفت الى السرير، والمعدة غير البعيدة عن مدى يدي، وسحبت المغلفات.

- إيليك ما طلبت.

لم تصدق عينها، وبينما هي تتصفح الأوراق والصور، كنت أنكلم، وأرى الغرفة قبرا واسعا، فجأة سألتها:

- هل التقينا حقيقة

نظرت في عيني طويلا، ونهضنا في وقت واحد، رمت برأسها على كتفي واحتضنتها، وفي وسط الغرفة، علا نشيجنا المفاجئ، وامتزجت دموعنا بالقبلات المضمومة. هكذا بكينا علينا للمرة الأخيرة، وأخذت أشياءها، حريصة على إخفاء سعادتها الداخلية.

٢

اليوم منحت طوني الطوب معطفي الأسود الطويل، إضافة إلى أشياء أخرى، ذلك المعطف الذي ابتعته في عمان، قبل عودتي إلى لندن مقيما، ورافقتني سنواتي الأربع هنا، كان من الصفوف الانجليزي كما تشير ماركته المثبتة أعلى الجيب الداخلي، لكن هذا المعطف الأسود الطويل، ما قام معي بهذه الرحلة الطويلة أصلا، إلا ليعود على ما يبدو على موطنه الأصلي، مظلما أنا الآخر بدوري، أحاول أن أعود لأبحث عن موطن كان لي يوما.*

هامش

* القلم الأخير من رواية «الحديقة السرية» تصدر هذا العام عن «دار الآداب» - بيروت.

لا أعرف

صوغ الكلام

حسان عزت*

إلى فائز حمودي وحدها

أُورخ لعلاقة وأرسم خطوطا لجمر وعمر وفصول لا
حصر لها.. وأريد أن أنفض رملا أواجه صحراء المدن
الملونة في برهة وفرصة وتجربة لنا أخرى لنستعيد
روحنا
عشقنا.. أيامنا.. تجاربنا الأولى..

أترين.. أنا لا أُورخ، وأخاف الكتابة عن حب لم يزل
شابا وخطرا كأنه في أول يحيي ويميت في أيام
مطر أولى تحت بيتكم، وعلى السكة، وفي دروب
الجامعة.. في أويقات اللعب والدفع.. وأحاول أن
أجعل.. أجعلك خالصة لأكتب القصيدة.. أن أعانق
نجمة تحرق.. تريد ولا تعرف وتزيد في الشوب في
غرفة، وحقل فول يغتلي بزيزان الذهب.. تحت شباك
وغرفة.. ويبت يعيق برائحة الموز والسفرجل أحمل
صديق دمي على درج.. أفوح به.. يدفعني ويضحك..
فيأكل خلاياي وأموي ينام فيفتالني.. أتشممه
والوتر الجارح يأمن لي.. يعطي وفي الوداعة يفرز
أظافر الجنون

كأنما عوسج وريحان

كأنما غمرة انزلاق في ماء

ولا أقول ما جرى.. لا أكتب تواريخ

وأحيط بك.. ألوانك في يدي.. وحاستي أريج عاصفة
تعبر الأقاليم..

كأنما أول مرة يبرز الصابي ويهوج المسك في
برعمين

ياكل أهلي وأهلي.. يا حبي وحبيبة روحي.. ويدونك
لا أسوي.. كيف أسوي وأنت بي متروك إلى عراء..
هل أُرّخ لعلاقة.. حبنا الذي بدأ مطرا في مدينة
بعيدة.. وشب نقارا لعصفورة نافرة من بيئة ومدار.
لا تغادر ولا أغادر ونحن على صدفة.. نبدأ نشوبا
واحتداما وخصاما ولا يد لنا كأننا في حلم.. كأننا
في شباك السديم

ومنذ غادرتك أغالب دمعا كيلا يفضحني.. كيف
يغادر المربوط الى جذع نخلة؟

أخاف القفص وأحبه.. أدمن امرأة هي كل أهلي
وأهلي.. وتعرف ترمع كي تتحسس نكهة الدم
وخيوط العبير.. ولا أبكي فيفضحني دمي أمام
عارفة ونقارة قمحه..

أغادر كي تصبح الأشياء أغلى.. لقد ضاقت البلاد
على القلب والشعر.. وماذا تفعل برمل وأنفاس
فسدت.. صاحبها ظالم وأنفاسه في كل شيء.. فكيف
لا تتلوث أنفاسهم فيها ورملمهم فيه؟

ابتعد فأضم الغيث بي، ويشار الشارد.. لاما على
شعتر وحواء التي شبت على غفلة العين.. وأنت
المحيرة الوافرة

يا عنف روحي وخلي.. وأنت.. اتلهي ولا أعرف
صوغ الكلام

فما الذي جرى وعريي يفضحني فأداري.. وأنا
الضالع بالهبوب..

* شاعر من سوريا

حبة العنب وفقنة المشتهى
شمسان تيزغان بلا أول
والشرس الغاضب الحبيب
يجرح في صمته
ويجرح في حزنه
ويأس بالشهوب
يعطي فأنوء، أصحو فينام
ويهب كالريح
نقوم معا

أخاصره وأحيط بأيام موسيقى في غرفة التين
والعسل
حتى الخريف يفرد أجنحته
حتى شتاء مدفأة الحطب
نتغطى من برد العراء بلحاف اللمة وكونشيرتو
الفيغان..

وبعد قراءة تصرخنا ايرين باباس إلى مفازات
وربى.. نعرف ولا نعرف
ننام ونصحو.. لا ننام ولا نصحو ونتيه في غابات
الصباح والغرب
بهاء الدهشة

زدي.. وخذي.. غلغل دمي واشتهائي
تعال حبيبي ولم لم
لم جنوني وأردف بهائي.. أنلني الذي في سمائي
وفي هبة غضبة فقنة لا قرار
دعني حبيبي أنام ولم لم
حملت ودرت ورحت إلى أول الأرض عمرا ووقدا
كما الأرض يحمل أيل البهاء ويهتز من زلزلد
أنت لي بلا نوم
أنت لي كأن لا وجود ولا حد
لا وقت فوق الزمان
أرض على قرنه والوعول تدور بها
وكنت وكنت
وكانت على يدي
وردة ورودة

أعمر وجدانة بالتعب
لم تدم منذ ألف من اليتم والهبة الباكرة
ولم تنم
وترجو إلى ذكريات البعيد
ومفترقات شعاب
ضمير تجاذبته السيل
وأجذب كل الخلايا وذأبانة الروح
حتى العياء.. ولا نوم.. لا صحو.. حتى البكاء المحير..
زدي

سبعة أيام

وبعد سبعة أيام غمر البحر كل شيء وانفسخ الرصد
كأن لا شتاء أو غربة، وأنا المغلوب بالحبيبة والشعر
والوقت
يقتل ويقتل

ودمي لا يستطيع.. ولا عمر لي بلا فقنة وكتابة
ولا شعر لي بلا وهج في صميم الخلايا وتفرك
تحرك أصول الشجر والفصول
ولي قمر واحد
على يدي

حتى صباح الصحوه الجنون.

ولا أؤرخ فتفصحنى الحروف التي لم تقل والعرس
في بيت الشجر والزهر وليل الفتنة.. في طيوف
سينار الهند وقمر الغمز وليل الغيوم البهيم
ليالي بلا آخر

وكان يرجع بذاكرته من مفازة بعيدة
يعد.. ويرجع من حكم البعاد والجند
في ليل.. في صباح التين على أماته والعسل
أول الروح في لسعها والسرير البهي
وبلبل حقل الكروم يؤذن أن الصباح يجيء
أحيط بك ولا أحيط.. ألوانك في يدي وأريج ذاك الذي
في القواد يصل
والشعر والروح صابحة وفضائي طيور بلا أول
وغيوم بلا أول
ويناعات ريف وريف

صلاتي بك وعبادتي
دعائي في كلمات استجابة مواءة بالقطوف
خذني بلا آخر وخذني بلا أول
وخذني

أنت لي وقلبي بلا آخر
يا ابن أمي وأبي وأخت دمي
يا دمائي الأبية
ونكهة وجدانتي وحروفي
ثماري وريحانتي
بلا كلمات
أول الحرف والوقد والنار آمن حروفي..

وأنا اكتب

وأنا اكتب لك.. وأحيط بك في السهر والوجع والحمى
أهرب من طول الأيام بالذكرى.. بالعراء الواسع..
بالوقع واللسع جمرًا كثيرًا
أهرب من حصار الرمل وجهنم الأمر.. بصوت
عصفور والبحث عن قمر يعابثني
ويرد إلي حلاوة الروح
من يسقي.. يعيد حلاوة تهنا بها؟
وغيت الروح في مطار يحمل كلماتك ومشاعرك..
عتابك.. حزنك.. وجعا لا يسمى
قسم بين اثنين رغيًا بلون الدم ويرسم ملامح
القادم خوفًا وعشفا
ولا يسمى باسمي وباسمك وكان...

وان أكتب لك

وماذا غير وجع الروح، أو انينها الصارخ المكتوم
حبي وخمري الذي أنا فيه ودني الذي يضيق عليّ
ولا أحيط جرحًا.. لا اعرف غير يثمه النافذ في كافه
المكسور ونونه المسحور
ونايا شجيا حتى آخر العصور
يا كل أهلي وديرتي وجهلي الذي لا اعرف الا ساعة
الفراق
يا نشابة الياسمين والروح.. أتشمم الغار فأرجع
متعتما بدمي..

لا أغادر أرضًا ولا تطالني سماء
يا اشتمال الحرف والضلع
يا متافحة الثمرة بعرفها المكتوم
أنت والشعر

أنت والشعر.. أتبينه وأعرفك.. وأنا بجهلي كمؤمن في
محراب
بعد الطالب والمطلوب
وأتيبكن فلا أعرفه.. أمد يدي في الحلم والرؤى
فأتمسس سماوات وأتبيكن فيتشقق الورد
وبالصراخ يأخذ الفلفل وذؤابات الخلايا إلى دغل
دغل المشتهي والتهيه
تين على أمه أهّل وسمي..

كعبتي وعشقي ومحراب الصلاة
يا كل حلاوة الأقاليم التي يفادرها الطائر فيظلمأ..
وينهل منها فيصدي ويحلق فوقها فلا يبرح
وأغادر لأرجع أنا المحكوم بوحدة لا حدود، ووخز لا
ينقع الصحو، وبراءة أولى بطعم الحرية وقمر الدم
يفري ويفري فأشده.. وأنا الأسير
جناحي مثقل بالقطر والزعر البري
كأنني أنم.. كأن في فضاء بلا عودة
والعبير

يا كل أهلي وديرتي وصباحي الخالص
هلي الألاق بضوعه ولا يعرف أصول الدمع في جذر
الخلية

أشده.. وأعده وأعيده خلقًا بلوغًا ثمرًا خمسة عشر،
سنة عشر عشرين حتى تفتح الفجر وإنفلاق النجوم
ولا أؤرخ.. لا يبرد الجرح.. لا ترتوي الروح.. لا أغادر
ما أنشئ نار الحاسة والوقد عاليًا حتى لا حياة ولا
صحو.. لا شرب في غر.. كلّي هيمان وشقوتي تنادي
أنا مجنونك يتقلت بقميصه ولا يريد غير موتر واحد
ليعيش

كما أول الحاسة والوجع
غير تفتح زهرتين على أنامل الروح
كي لا يواجه رملا يخنق

ولا تعذليه

عراؤه صارخ بالندى

عرائي كله سكرات

غريبان في مدى

وقمر يتلألأ في التلال

غزالة تأكل عشب قلبي

تفوح فأركض

وتفوح فأصلي

وتفوح فألتئم

تلتئم الروح على وجدانة

عبادة فصول وأعمار

رؤى.. شعر في مدار

عراء موسيقى

شجر طالع ببروقه في ليل

ليل ضالع في أوان

أزل ملتئم على كائناته

بين صحو ونوم وفصول أعمار رؤى وشعر.. جنون

عراء موسيقى وجد

وجمر الخلية واحد لا يرتوي في غرفة.. بلاد..

صحارى

جمر الغلية واجد.. أبد ليل ونهار.. عشق أخذ قهار

الملموم يصرخ.. الخاطف يندى..

تنوء بهي وأنوء.. لا أسماء.. لا حروف.. لا فصول.. لا

حواس

لا أبد يمتد بالخلق والموسيقى حتى صباح فتنة

الشجر

لمني في غلالة اللسع.. ثمرانة الدم المجمور.. حرانة

القصف

بازغة العصف والريحان

نبأى زهرية.. زهرتان

فتنة.. فتنتان

جنة.. جنتان

وأنا بألف عمى وصباح هلي..

بالصحارى الوسيغات غيلا والدم المحرور

فارسا أخوا وجدانة

من يحيط بالعاصف الهتان

حتى صباح غمرة وليل

حتى اشتجار غابة تدلهم

نلتئم عشا وخليات بأم

ماد القلب بحدوده على ملكة تخلع من ضوء الحليب،

وتسبح في الأخذ والمشتهى أنا بالف قمر طالع

حران

بردان.. ظمآن ظمآن

ويا نشابة الروح ما ارتحت في فتنة ولا شبتت من

جحيم ولا أؤرخ كيف أكتب الجمر وأقطف الوهج،

وأرسم حرير الجسد وعنفوان البهاء

كيف أحيط بألف فصل وقصر وأعمار..

سلامي لا أعرف.. وجحيمي ريحانة الوقد في

الحاسة.. فكيف لي هنا

كيف لي هناك.. كيف لي في صباح بعيد

لأصحو.. لا شبح.. وكيف.. ولي ولي.. الله ربي ومحمد

نبيي أنت لي من أصل همزة البدء.. أقرأ في همزتين

قربي وبعدي وفتنتي

هداي.. ضلالي ولا أكتب لا أؤرخ

لا أكتب لا أؤرخ.. حرفي تصفان همزة.. كاف..

وقاف وياء وواو..

قلب محيط بالتمامه كله.. بخلقه كله وكهانه كله

تلتئم عليه بواوها وعطفها وخوفها

بصموها ونومها

ومن ينام في حلمه ويصحو في نومه

يطلع من آخر ويغار في أوله

أغار عليها وتغار

لا أكتب لا أؤرخ.. كوكبي الوائق حتى جنون الخلق

قمرى الفاتن الفتان

بستان الزيتون

جوخة الحارثي *

بحروف انجليزية ملونة ثم وضعت أسامي، لست يدها الطويلة الأصابع وكانت مختلفة كأنما نقتتها في الماء طويلا... قالت - والغمازة كنقرة عصفور حط بغقة وطان: «ما بك يا زيتوني؟.. مازال رئيسك في المكتب سخيفا ومتسلطا؟!.. اطمئن كلهم كذلك: مديرة المدرسة مطلقة هوايتها السخرية من المتزوجات، لا تتكلم إلا وأتخيل أنها تختبر طبقات صوتها إلى أي مدى ستصل .. وضحك، وكانت ضحكها موجة مشاكسة لم ترجع للبحر.

كان الورد لا يلون قدميها ولا يعطرهما وكان يتساقط منهما متكسرا، وكنت أدرك دأب، حتى أستيقظ متعبا وخائفا، فأرى أجانها المغلفة بسلام، وأسأل نفسي: سألها؟!

كان بياض الصحن يظهر شيئا فشيئا، ثم ظهرت براعم الورد في وسطه وعليها بعض حبيبات الأرز المتبقية، فتذكرت سباتي وإخوتي على من تظهر الورد في صحنه أولا، ولكن صحننا كان بها أيضا طيور ملونة وأشجار ملتفة وكان الفائز من يظهر له رأس الطائر الذهبي .

حين وضعت ملعقة الحلوى في فمي ذاب سكرها بتمهل، ثم انصهر إلى حلقي وكنت قادرا على الشعور بلذته بعمق، وكانت تقول: «تحب الحلوى كثيرا يا زيتوني». كنت دائما زيتونها، كان زيتون منتفخ ينزلق بين حروفها، وكانت الحروف تريد أن تطوقه، وكان الزيتون مراوغا، ويعصر زيتة بلا سبب.

على قميصها البيتي الخمري ورود صغيرة بارزة قليلا حول العنق والخصر، مشغولة بعناية بخيوط حمراء وخضراء، وكانت سلسلتها الذهبية تلمس حافة القميص في إيقاع متناسق مع كلامها، وكنت على يقين بأنني أحبها كالحياة.

«اسمع يا زيتوني لا بد أن أذهب لزيارة ندى، ولكن ماذا أحمل لها.. فراش للمولود؟.. ملابس؟.. ألعاب؟.. ما رأيك؟.. المهم لا بد

فتحت الباب يهدوء ولكنها سمعته، جرت إلي فطوقتها وهي فاتحة ذراعيها إلى الورد خوف أن تصيبني رغبة الصابون في يديها، واندفعت تتكلم بسرعة كعادتها: «لم أنه من غسل الصحون بعد ولكن الغداء في لفظاته الأخيرة، جئت ميكرا يا زيتوني، لا تنس النظر في القائمة المعلقة على المرأة قبل أن تبدل ثيابك.. آه نسيت الصنبور مفتوحا...» وجرت كأى مطر ناعم، فسرت نحو الغرفة وقرأت في القائمة: «يمنع رمي الملابس على السرير، اغسل وجهك ويدك وقدميك، يمنع وضع الأوراق على منضدة الزينة»، رميت الملابس على السرير ولكن جسدي كان بدخلها، كان السقف أبيض ممتلئا بالحبيبات، وكان واطنا، وتبدو حبيباته غير مأنوفة، كأنها دمعات كبيرة تجمدت فجأة والتصقت هناك بلا داع.

جاء صوتها: «لم تغبر ثيابك بعد؟.. الغداء يناديك.. أرجو ألا تنسى أن تغير لي ورق الألمنيوم على الطباخة لأنه اتسع كثيرا، آه زيتوني.. هل سمعت؟.. جارتنا ندى وضعت في السهارة لأن حركة المرور كانت متوقفة لمرور بعض الشخصيات الهامة.. آه السكينة...» كانت لثتها العليا بادية وهي تتكلم، والغمازة في فمها تظهر وتختفي بسرعة، وحين استدارت متجهة للطبخ كانت آثار جرح قديم غائر في ساقها اليمنى، هناك حياة ما قد عاشتها من قبل، حياة لم أعرفها، حياة حقيقية ملأى بالفرح والجروح.

في الحلم الذي لم يتوقف عن الهبوط في نومي المتقطع كنت أدرك قدميها بالورد، ورد كثير، وحين أستيقظ كنت أتيقن - من جديد- بأن الورد كان يابس، وأني لم أصل لأثار الجرح.

على المائدة الصغيرة المفروشة بجريدة أمس طبق الأرز والسلم، وكوب واحد ضخم من العصير، وطبق صغير من الحلوى بملقعة واحدة.. رشفت بسرعة من الكوب المزين

* قاصة من سلطنة عمان

أن تكون الهدية قيمة فقد أهدتني يوم عرسي عطرا ثمينا.. أتذكره.. لقد أحببت رائحته كثيرا.. حين حملت الأطباق رفعت كعب قدمها برشافة محاذرة الانزلاق في أرض المطبخ الرطبة كأني بشر يحب الحياة وسيعيشها مليئة وعامرة، مهما اختار ودعا في سلال الزيتون الكبيرة، سيتمو ويسصبح شجرة. وحين غسلت الأطباق غسلت أسنانها وتطعرت.. كان وجهها قريبا من وجهي مائلا قليلا إلى اليمين كما كان حين قلت لها للمرة الأولى بأنني أحبها.. كالحياة. كانت تنظر إلي وكنت أرى رموشها الناعمة وقد انفرجت اطباقتها الخفيفة فجأة وهي تقول: «وجهك شاحب.. تلخصت أظافري: «تحتاج إلى مزيد من الكالسيوم.. لا بد أن تشرب كوب الحليب كاملا كل صباح» ثم ضحكت: «قالت أمي- رحمها الله ما كان أصعبها- اعطني بالرجل مثل الطفل..» وابتمت ولم تظهر لثتها العليا، كنت أعد الصباحات التي ستطيع صنع الحليب لي فيها، وتذكرك بأنني لم أفكر من قبل بعد الأيام وأني لم أعد زيتونا يفيض بالزيت المبارك، وكان نصل عطرها موجعا، ولما لم أتسم ولم تلمس أصابعي الوجه القريب، قامت كأني فرائش كبير، ولملمت دفاتر التحضير وكتاب الجغرافيا للصف الثالث الثانوي من على الأريكة، وحملتها إلى غرفة المكتبة غير منتبهة إلى طرف ملون سقط من أحدها، أصبح الظرف بمواجهتي الآن وأستطيع قراءة حروفه الملونة: «من طالبات الصف الثالث الثانوي (أ) إلى المعلمة الغالية والأخت الحنون حياة»، كانت أشكال قلوب حمراء وزهراء قد أصفقت في كل مكان فيه، وفي إحداها كتب: «كل سنة وأنت طيبة»، كل سنة؟! مهما كثرت السنوات وتراكت الهموم؟!

كل سنة وأنت طيبة يا حياة، ستحيين وإن تبدي خلف قناع شحوي سببه الذي عرفت أخيرا، وإن لم يدعني المرض الذي لا تسمحين لاسمه أن يلامس لسانك، فإذا ما ذكرته لأن أحدا بعيدا بعدا غادر هذه الثقافة لأجله كنت ثم أولغت في الكناية كأنما سيؤذك الاسم أو سيحط طائر أحرقه شؤما على شفتيك الجميلتين.

«هيه يا زيتوني .. مفاجأة!» «الفت، كانت تلهث انفعالا، قلت بسكون: «ماذا؟» .. «أغمض عينيك أولا..» وأغمضت

عيني على صورتها واقفة، منغلقة، مليئة بالحياة. «لا..لا.. أنت صنعيتها؟» كنت أقلب الكمة متفنة الصنع دقيقة النقوش بين يدي، معينات بيضاء محشوة بالأخضر حولها دوائر تتفرع منها أشكال هندسية أخرى ثم دوائر منقطعة بالأخضر ثم الأشكال عينيتها، كانت مبدتسة وبريق فخر يلوح خطفا من عينيتها.. همست: «أني إتقان ودقة؟»، ضحكت: «في المصمص الغاضبة أكون قد انتهيت من التحضير ومللت من سماع ثرثرة المعلمات حول من تزوج وخطب وطلق فأعمل فيها .. تحتاج لدقة طبعها ولكنها ليست بتلك الصعوبة.. تصور المديره ضبطتني يوما وأنا أطرز فيها في حصة احتياطي.. نفذت من الموقف بصعوبة..» وضحكت مرة أخرى، تلك الضحكة التي لم ترجع أبدا إلى البحر، كانت ساداكو اليابانية في العاشرة حين سقطت متأثرة بمرض بدأ ينتشر من آثار هيروشيما، كانت تحلم أن تمثل مدرستها في فريق العدو السريع، ولكن المرض ألزمها الفراش، ولأن طائر الكركي يعيش طويلا جدا فقد قالت الأسطورة بأن على المريض أن يصنع ألف طائر كركي حتى يشفى، ولكن ساداكو لم تستطع في شهر مرضها الطويلة أن تصنع أكثر من ستمائة وأربعين وأربعين طائرا ورقيا فلم تمثل مدرستها في فريق العدو السريع قط.

«قصة مؤثرة ولكن ما علاقتها بالكمة يا زيتوني؟»، تأملت، كان وجهها مائلا أيضا إلى اليمين، قلت ببطء: «لا علاقة..لواختفي زيتون الآن من ستعطي الكمة؟»، ضحكت، قالت ببساطة: «زيتونا أهدر أيضا...» أهذه أظافري أهدمت يدي؟.. أمذا ما كنت أحوص كوحش جريح لأجل سماعه؟.. هنا خيط طافر من طرف الكمة لم تحكم عقده.. اقترعت بنعومة: «لأنك لست زيتونا واحدا.. أنت بستان زيتون.. كلما هرب زيتون نبت آخر.. قل لي بصراحة: أعجبتك الكمة؟» ارتمت على الأريكة يومض في صدري ذلك النصل المفاجئ من الألم الذي يجعلنا نحلم بالبكاء: «نعم يا حياة.. كثيرا..» كنت أحاول العد في عينيتها، كم زيتونا ستجد في بستانها؟

قصة المدينة الفارقة

فجيا إدوين

إيمان الصويصلي

أيصبح أن أخذ مؤنوتي من محل البقالة المهجور هذا؟ سأترك هنا بعض النقود المبللة لبضاعة مبللة. الجو بارد). أغلقت الكاميرا ووضعت مشروبات في مؤخرة «الجيب». جلبت أوراقي معي إلى السيارة لاكتب قليلا. إدوين كانت سايفة دائما. وكنت أحب أن أراها خفقا، نقرة على البيانو. تترك شفتيها على الفنجان فأحبها أكثر ثم تقفني، ثم فعلت، أشعر أحيانا بأهدابها المعلقة بالمطر والتي ما مست. أصابعها تمتد داخل أصابعي ويدي قفاز، إدوين تشبه «جولدنبرج» ليخ. كيف يحيط القماش قطعة موسيقى؛ نقرة بيانو. أصابع تحيلة النهايات وباب خشب أحمر بمقابض ذهبية، خصلة حمراء جعدة. أنفاس. لا أحد. لا تدبني، هواء بارد ولمعة شقاء في عين البن. ابقى.. أرجوك.. صنعت. مكان ضيق.. لا أحد. لا أحد. ينطبق الباب.. وحدي، وجنتي ساهنة، الله محيط بكل شيء.

٢٥٧ الأرياء- كاميرا (لم أستطع النوم. لحظة حتى أهبط هذه الدرجات انظري، لقد ارتفع الماء في الطابق السفلي بسرعة، درجة الحرارة قرب الصفر. متى سيمتلي المنزل تماما برأيك؟ لا بد سيمتلي، كل الأواني تفيض إلا الانسان، وحده بلا قاع. لولا ذلك لعدت اليك في سفر، على الأقدام كالمجاذ. وكذا أقول عندما لا يراي أحد، هل أضعت رقم هاتف عمر؟).

وكتابة: جمعت إدوين أغراضها مساء جمعة في السابعة وخمس وعشرين دقيقة ورحلت. كنت أعلم أنها فاعلة دون قول. بقيت انتظر عودتها وأتأففت والدتها يوميا دون أن أستشعر كوني غليظا. كم انتظرت ادوين؟... أ «شهر»؟... «عام»؟ لقد عدت إلى مدينتي منذ ٣ أعوام. ولا زالت انتظر، تركت كل أرقامى عند «عمر» صاحب المقهى في الولاية الباردة. إدوين تعرف عمر الذي دعت في يوم، ربيعي وما التقت انتقاسي.

أنا..

لا زالت

حتى...

الآن

في المدينة الفارقة. قرب تلة لن تكون هنا غدا. أنا لا زالت انتظر إدوين.

(وفي موضوعنا الرئيسي هذه الليلة، أفاد خبراء الأرصاد أن المدينة التي صمدت طويلا أمام أمطار هذا الشتاء، في طريقها إلى الخرق في سابقة بيئية على صعيد المنطقة). ١٢٠٨ - الثلاثاء - كاميرا (إثر هذا الاعلان الذي سجلته لك- إدوين- رحل الجميع من المدينة كالمجانين. اتحتم عسي منزلي في وقت متأخر، البارحة وشرع يجمع ملاسي في حقيبة وأنا اخرجها.

غادر عسي غاضبا وصفق الباب خلفه. لا احد الآن في المدينة سواي وهذا أفضل.. لا أستطيع أن أغادر وأنت تعرفين لماذا. إدوين، بريك!)

أوقفت الكاميرا وما أنا أكتب. كنت في الخامسة والعشرين عندما أحبت إدوين. صمت كل شيء حتى بلغت الخامسة والعشرين وصرت جاهزا. انتظرتها قبلا، أو بعد، أو أني لا أزال، في ثاني لقاء قلت لإدوين انها عظيمة وأني أشبهها. وضعت كفها في جيبني بظلالها. نفخت شعرها الثري الأجد، وقالت ان المرايا رخيصة لكننا- رغم هذا- بقينا. فوق فنجان الكاكاو الساخن قلت «كم هو مدهش انك لست أنا كيف استطعت العيش إن كنا واحدا؟». كاهنت ترتدي ميزانا حول بنصرها. ظفنتها من برج الميزان فقالت انها ليست. لكنه يضحكها دائما، فالميزان قادر أمام الأطنان إليه أمام الحقيقة.

سقطت إدوين في أعماقي سريعا منذ تلك اللحظة.

١٥٣٤ - الثلاثاء - الكاميرا (أغنية:

(You can't hurry love...

You just have to wait...

Love is not easy..

It's a game of give and take..)

أسمعين هذه؟ لقد سجلتها ١٠ مرات، على شريط احتفظ به في سيارتي كما ترين. وبشكل من الأشكال فان «فيل كوليز» يصنع قانونا هنا. انظري ادوين: أنا لا أكتب، الماء يغمر المدينة. لحظة. بعد هذا المنعطف: ها هو منزل العائلة حيث لم أعد أسكن. كل المنازل سكني مذ عدت إلى المدينة قبل ثلاثة أعوام، لا شيء يصنع فرقا. إدوين،

• كاتبة وقاصة من السعودية

لماذا أخبرك هذه القصة؟ ربما لأن «النهاية» مجرد نهاية.
والانتظار لا ينتهي.

٨٠٢ - الأربعاء - كاميرا (شيء مجنون يحدث هنا.
استيقظت فوجدت السفلي قد غرق تماما. لا أدري. ربما
انجر شيء ما أثناء الليل فازداد تدفق الماء. برودة رطبة
تتمدد في المنزل. إدوين: الهاتف غارق في الماء وأنا
محتجز في الأعلى. أرجوك.. لا تختاري اليوم بالذات كي
تتصلي بي. لا تقولي أنك لم تتصلي قبلا لأنك أضعت رقم
هاتف عمر.. هيا.. سيكون هذا مضحكا بالفعل).

٨٠٣ - الأربعاء - كاميرا (فكرت أن أترك لك رقم عمر
على هذا التسجيل. لكن.. إذا شاهدت هذا الشريط فلن
تكوني... هه.. لن تحتاجي إلا رقم والدتي كي تواصلها.
آنذاك، استمعي إلى موسيقى القرب ولا تذهبي بعيدا. فقط
ابتنسي لي. أظن... لا أظن!)

١٦٠٠ - الأربعاء - كتابة - لا أستطيع أن أهبط إلى
الطابق الأسفل. لا يوجد هنا أي شراب ساخن أو بارد -
رغم أنني أغرق! - سوى معلبات فاصوليا باردة نسيتها هنا
بالصدفة الطوة. الطابق العلوي يربح وأنا أكتب جلوسا
على إفريز النافذة. أعلم فم تفكر: كلا.. لم أقرب من
إدوين مطلقا. بعد رحيلها انتظرت بفتاؤل. بعد مضي ٦٠
يوما دخلت المسح لأنني تورعت قليلا. عمر يقول إن ذلك
كان انهيارا عصبيا. بعض الألم سعيد. ماذا أقول؟ كالم
الكسادة النافذة على قنسي هاتين المتجسدتين. لو
كانت إدوينا معي الآن لأحببت منظر المدينة التي تذوب في
الماء كقطعة السكر. سأنام. لا توقظني.

١٧٠٠ - الأربعاء - كتابة - لم أتم. الشمس تغرب.
اضطرت إلى شرب الماء المحيط بي. أرجو ألا تحاول
إدوين الاتصال بي الآن. أرجوك. اتصل بي بعد قليل لأن
يبلغ إدوين. من أنت؟ لا بد أنك تعرف عمر. من الذي لا
يعرفه؟ الورق لك والتصوير لإدوين. لا تنس

١٨٤٢ - الخميس - كاميرا (ذهب القلم إلى الماء. أنا مضطرب إلى
متابعة قصتي لك على شريط إدوين. معذرة إدوين. وقت
مستقطع: في خريف رحيلها أخرجت جيرا في نزعة الهواء على
الفرخ. الأوراق حمراء صفراء تسقط وتغنى. كنت أنتفض و
كلما بحثت عن الذئب لستعني البرد أكثر. دس عرب بين كلي
كوب قهوة ساخنة. نبغ ثم فاض. لم أعد قادرا على تذوق
الجمال. وكان أكثر شيء ألما).

٤٢٧ - الخميس - كاميرا (لم أتم منذ ٢٠ ساعة إدوين.
أعرفين أفضل الطرق لأكل الفاصولياء الباردة دون ملقة تحت

المطر؟ عندما تعودين إدوين. عندما تعودين. سأعملك كل ما
أعرف وأطمح كل ما تعرفين. وسأقول لك بعد أن أحبط ذقني
وأرتدي ملابس أن الأمر لا يستلزم ٣ أعوام أخر. لأنني أستطيع
أن أحبك طفلة كما أحب نفسي طفلا).

٦٠١٤ - الخميس - كاميرا (تعبت. منذ الشروق أحاول
قيسة قطعة الكاراميل المعلقة بين السماء والأرض بالعدل.
بالعدل. لا يزيد للميمون هنا ولا هناك. كل مروي يعود النصفان
متجدين أبديين. كنن. أنا و هي. أنا أنت خط الحقيقة
الفاصل بينهما يذوب. طعمه حلوا كالحقيقة. لم انتحربعد
رحيلها. بعد رحلك قال عمر إنني عند أهدي أصير أعقل.
فكرت طويلا في الفارق بين الموت والانتظار.

لماذا أخبرك هذا؟ من أنت؟ ربما أشعر في الثامنة و
العشرين من عمري أنني زلي. زلي يموت.

صعب أن أتم هذا. بداي متجسدتان والكاميرا تنزلق. كل
شيء على وشك. إنتما. إدوين وأنت. هل صرتما واحدا؟ ليمن
كنت أكتب؟... و ليمن أصور؟ هذا الماء يغمر ركبتي. إفريز
النافذة أوسع مما ظننت كما الآلام أسهل. لم أتم منذ زمن بعيد.
إلام سأسند رأسي قبل أن أموت؟ لا يتسع الوقت لأكثر. كيف
حاولت الاتصال بي إدوين؟ أتمد؟ لا تحزني. كانت قصة..

كانت.. سعيدة.

سعيدة؟... سعيدة....

يا رب الخلق الرحمن الرحيم

إن لعلنا أفنى هذا الصباح على إفريز النافذة المتجمدة
انتظارا؟...

أنا أميل إلى الأمام. كيف أنني لا أستطيع الجلوس معتدلا كما
الخلق؟ قليلا أتحدر فأندس الماء بمنس وجهي.. ذقني..
وجنتي. تلح سائل. روي تشهق مبتعدة. أترجع إلى الوراء.
أموت فلا تموت إدوين.

ضجيج ما. موسيقى طبول لها بخار دافئ. ما رأيك؟ إلا
أنا. ظلمتك. كان صعبا. كنت أخرا. من الأعماق
استعين بك. يا إلهي. ساموت وأنا أنا. لست إلا إدوينا
تهبط عن كاهيلي فأحبها أكثر. أخر ما امتلك.
بخار الطبول يصمم ماء. أجساد تتعلق فنائي كاني أطير.
أهذه أجنة تلوح فوق رأسي؟..

أهي أشرفة؟...

أطائرة مروحية جاءت لأذهب؟..

أهذه مدينة تغرق لأكون أنا...؟

أنا.. أرتفع.

سبح الله في سمواته العليا.

أحسّت به وعرفته دون أن تحتاج إلى الالتفات إلى ورائها. وأحسّت به يقترب منها ثم استشعرت دفأه خلفها. واستغرقتها لحظات حتى انطلقت راجعة إلى مساربها مرة أخرى، تماما كحيوان صغير. ولم تعد تحس بوجوده كما لو أنه اختفى فجأة: لقد أدخلته في العدم الذي جاء منه. كان هناك فقط ذلك اللون البرتقالي صامتا وصايغا حافات السحب الغربية، وكانت هناك ذاتها العميقة نابضة وبعيدة .

وأحس هو بالإهمال. كان كما كان مهملًا بعيدا جدا عنها. ولم يستطع إدراك كنه الفاصل بينهما لكنه أحس بها كهوة عميقة وهو واقف على حافتها، خطوة واحدة أخرى وستجذبه الهاوية إلى قرارها. ونظر في الأفق متفحفا، ماذا هناك خارج النافذة أقوى منه أو أجمل منه أو أكثر إسعادا. كان يود لو أنه حدق في عينيها ليعرف لكن خصلات شعرها كانت تكسر نظراته كجدار أسود وكان اللاتمايز في وجهتها شديدا.

واقترب أكثر وأحس بثنايا جسدها وبخصلات شعرها تنخرس على حافة ذقنه، ونظر إلى اللاشيء الذي يكتنف شعرها. لقد كان خائفا وكان يتربح لحظة إحساسها به، الإحساس الذي يتمناه . ويحث بيديه عن يديها، وأمسكها محاولا جذبها من العالم البعيد واللاواقعي إليه. كان قلبه ينبض بروعة ومرح وسرور من الأشياء من خلال يديها إليه. كانت دفقة غريبة ناعمة ودافئة.

وصرخت هي دون أن تلفت:
- دعني.

لم تكن آنذاك بعيدة هناك، لقد اقتربت كثيرا لكنها أحسّت به يتجاوز إلى حدودها، لذا رغبت في أن يكون النصر لها. لقد عدت تصرفه حماقة، ولم تكن تعي لماذا. لقد أحبت ملمس يديه، ودفق جسده على

كانت هناك على النافذة وحيدة ومتوهجة، والأفق الغروي يمد أشعته الذهبية على غيوم الجبل البعيدة. وأحسّت بقلبها يتدفق وهي تنظر إلى النخيل الممتدة بعيدا، وهي تتمايل مع الريح. كان ثمة ما يجعلها سعيدة، وكما يحدث عادة فإنها تقف حائرة وغير متأكدة . فما الذي يدفعها أن تكون سعيدة هكذا. إنها تفتش داخلها ومن حولها بلا جدوى. وكما يحدث أيضا عادة، تتخذ اللامبالاة طريقها إليها: أيجب أن يكون لمعادتها مصدر ما. إنها سعيدة، سعيدة فقط. إن الجبال البعيدة الملساء تبدو واضحة جدا، وشديدة البعد وشامخة، وهي ذاتها كانت كذلك شامخة وشديدة البعد.

وشقت السماء اصوات طيور كانت تعود أدراجها إلى أعشاشها على قمم النخيل وأشجار الليمون. وأحسّت بالدفء وانتابتها رجة وأخذت نفسا عميقا شعرها بالرضا. وتخلل الرضا أطرافها وانساب إلى قدميها ببطء وبلذّة.

وفكرت بعمق حتى أنها لم تكن تفكر على الإطلاق وانتابها إحساس بالغربة. وبدت وكأنها تكتشف ذاتها لأول مرة فانفجرت شفتاها ببسمة، وارتفعت عيناهما نحو الأفق البعيد وكان روحها قد أطلقت من إلسارها.

وفتح هو الباب برفق. كان قد رآها من النافذة وهو يدخل إلى البيت. كان متوردا جدا وسعيدا جدا هو الآخر. وكان يعرف مصدر سعادته فلم يكن يستشعر أي غربة. ولم يتكلم بل مضى برفق ووقف وراءها، وراءها تماما، ومد بصره إلى الأفق الذي تمنحه النافذة.

أحسّت هي بدخوله. لم تكن قد رآته وهو يتجاوز الممر المؤدي إلى البيت إذ كانت مشغولة بذاتها. وهي الآن مشغولة بذاتها وإحساسها هناك عميق داخلها.

* قاص من سلطنة عُمان

جزئيا اعتراه وضغط على يديها بلطف قاس ومد ذقنه على جانب وجهها ولامس خدها بشعر لحيته وثبت عينيه في التخيل على الجانب التحتي للأفق . كان مشغولا ، فلم ير تماوج الريح الذي تمثله الأطراف الخضراء للتخيل . كان يرى فقط جذوعها البنية ثابتة وراسخة كمطلق ميت ، لم ير بدا منه ، ولم ير ضرورة لتجاوزه إلى الأعلى .

كان ارتباطه بالأرض أكثر بينما كانت هي متعلقة بالسماء ، وكان هذا لا يريحه لأنه يجعل حدودها غير متقاطعة ، وذاتها بعيدة لا متماسة . لكنه أدرك أن جسديهما اللذين يقفان معا سيصلان روحيهما . ليست الروح بذلك البعد ، ستحلق طويلا ويعيدا لكنها سترجع ، سيجذبهما هذا الجسد ويوحدها بروح الجسد الآخر . إن المسألة لديه تبدو وقتا .

أما هي فلنراها أنها أمرا آخر تماما : سيطرة وقيدا من جانب وانطلاقا وحرية على الجانب الآخر . إنها تحبه وتدرك أن اشتعاله إشعال لها . لم تكن تصبه قيدا ولا آلة ، بيد أنه كان يبدو كما لو أنه يعاملها كذلك . كانت تكره طريقته ، وتحبه . وكان ذلك يبدو تناقضا لديه : كان منهجه هو ذاته ولم يكن يجب أن يعي الفرق : فقط أنها تمنع وتساكن لكنها في قرارة نفسها معه .

واندلق الظلام فجأة وبدت أول نجمة في الأفق بعيدة راجفة ، وباردة . وبدأت القبة السماوية في ارتداء منامتها الليلية المرقشة . وكانت أصوات النهار تباعد رويدا رويدا مسلمة المكان لهسوسة الليل وأغواره . لم تعد هي شاعرة بالتغير خارجها ، كانت تتقرب حركته التالية . وأحس هو بضجرتها وريما بحزنها وصلفها . لم يجب أن تأخذ الأشياء غشاها الليلي بهذا الإيقاع البطيء . مد يده من أمام وجهها ، أقلل النافذة ، وأسدل الستارة ، وجذب وجهها برفق من ذقنه ، وحدق في عينيهما .

قال :

— لماذا ، لماذا لا تنظري إلي

استدار الآن ، واجهها ، حدق في عينيهما أكثر . أمسكها

ثناياها . لقد أحبت هذا كله ولم تحب تماهيه . كانت شيئا آخر ، آخر تماما ، وأحبت أن تظل كما هي . لكنه أرادها وإياه شيئا واحدا ، أراد أن يتجاوز الفاصل العميق بين كائنين غريبين بلمسة من جسده ، بيد أنها كانت متيقظة ، وردة فعلها ضارية . واستشعرت النصر وعرفت انه سيحاول مرة أخرى وأن صمتها سيزيده اشتعالا وستحس هي بالنصر أكثر فأكثر . وكان ثمة خبث بريء يتماوج على وجهها ويلمع ببريق على أسنانها .

كان هو مدركا للعبتها ، وأرادها ، أرادها بسرعة وبدون قيد . وفكر أن يلغي العالم الخارجي هناك حتى يجبرها على الاتجاه إلى داخله ، لكنه لم يأمن ردة فعلها . أحس بها كقطة شقية وضارية وأنه لو حاول أن يلاعها بقسوة لجرحته . وقد جرحته الآن بقولها لكنه لن يأخذ الأمر مأخذ الجد : لن يجعلها تنتصر عليه . سيحاول جهده أن يجعلها له بعيدا عن أيأ كان هذا الذي تنظر إليه في النافذة .

كانت بقايا السحب تتجاوز وتتحد بصمت وبلامبالاة ، وبدا لونها البرتقالي منهزما متراجعا ببطء مسلما حافاتهما لألوان الليل . أحست هي به منضغطا عليها متكئا بها فلم تحب أن تكون له بهذه السهولة ولم تقتنع بعملها كألة للتوكؤ فابتعدت عنه مقتربة من النافذة ومن الأفق الذي تمنحه .

ودفعته حركتها إلى التمرجح في الفراغ وأحس بذاته تتمرجح هي الأخرى ، ورأها شيئا من الصلف والمكابرة . لكن دفقة من الحكمة أرشدته ، لا ، لن يمكنها من انتصارها اللحظي هذا ، سيقرب أكثر ، سيضغطها على النافذة ، سيحدق في عينيهما وسيرغمها على الانصراف إليه . وأحس بضغطته تعبر من خلالها وتتكرس على الجدار أسفل النافذة . كان إحساسا رائعا وعميقا ، بيد أنه أحس بالإهانة لإبعادها وجهها . لقد بدا جسدها وشعرها قريبين ، قريبين جدا ، غير أن رأسها وعينيها في مكان آخر ، وهو إنما يريد لها كلها ، لن يستشعر الرضا إذا لم تكن كلها له ، كلها فيه ، مغموسة ومحاطة . بيد أن نصرا

ريما سيرخي الزمام قليلا حتى يتسنى لها أن تتوهم
انعدام أمره وسلطته، لكنهما سيكونان هناك حتما
ودائما.

وشعرت هي بغصة الهزيمة تتسرب إلى معدتها،
ووخزها تكسر نشوتها بالنصر لكن جسدها بدا
منفتحا ومتهوجا كالنجمة البعيدة التي استطاعت أن
تراها قبل أن يسدل الستار عن العالم الخارجي.
واستشعرت وحدتها في الظلام أمام هذا الكائن
الغريب والمتعالي والمتقد كبرياء، والمحسوب في ذات
الوقت. لم تكن تدرك كنه الذي يعترينا إزاءه. كانت
تعقد فيما مضى أنها ستكون له وأنه لها ولا شيء
آخر. وكانت الصورة التي في ذهنها مختلفة جدا
وأكثر شفافية وغير ذات زمان أو مكان.

أما هنا فإنها تصب بالوقت وتراه، وتستشعر شيئا
آخر غير ما كانت تسميه حيا . وأحسّت بسناجبتها
وسهولة أخذها وقوة مشاعرها وضعفها. وكان ما
يؤلمها أكثر تواطؤ جسدها، بيد أنها لم تسمح لقطرات
الحزن أن تنفذ، مسحتها قبل أن تصل إلى عينيها
وحزمت أمرها.
وصرخت فيه:

-إنك تنصرف عني، تهملني!

بدت قاتمة، وعنيدة ، وبدا هو أرعن. واستدار وهو
يبتمس، وأمسكها من يديها، وحقق في عينيها، وضغط
على أصابعها كمن يؤكد شيئا. كان فرحا لكنه تدارك
وجهه قبل أن يسرب فرحه. بدا وجهه متوترا وكاذبا
لكنه أرادها آنذاك بشدة كما لم يريدها من قبل.

طلوت نراعاها جسدها واحتواها. أرادته هي احتواه
لكن ذراعها كانتا أقصر. وضغط عليها وهو يجذبها
للأسفل، وتنهدت، وكان هو يستشعر الرضا التام، ولم
تكن هي تفكر بعد بالنصر أو الهزيمة. ولم تر ذاتها،
فعينها كانتا غارقتين في حلم آخر. واختفى
شبههما المتحد من على خلفية الستارة وضوئها
الخافت وابتلعها ليل الغرفة الصامتة. وفي الخارج
البعيد، كانت الريح قد سكنت ولم يكن يبدو في الأفق
إلا أزيز النجوم وارتجاجاتها الأبدية.

من يديها، من أطراف أصابعها، وأحس بصدقها
ينساب إليه، وتمنى لو أنه كان منصهرا بها، لكنه
أرادها أن تكون البائدة. إن كرامته لا شك كانت
المحركة له، مع هذا تجاوز وعيه بهذا. إن صدق
الحقيقة يجعله معها لكن ذاته لن تتجاوز ما أقرته
كرامته.

حدثت فيه بعنف، كما لو كانت ترتشفه. بدا ناصعا
على الضوء الخفيض المتسرب من حافتي الستارة،
وكان وكأن الضوء ينبعث منه. رأت عينيها وأهدابه
الطويلة وأنفه، ودفقت كثيرا في منظر أنفه رافعة
عنقها للأعلى.

قالت.

- لماذا تنصرف عني!

حينها تعاطف شعور بالغضب داخله، لقد أرجعت
سوء الأمور إليه، هو المذنب إذن. لقد أرادت أن تنقص،
أرادت نفسها محمية ومتعالية وغير قابلة للخطأ. إنه
يجب غرورها وصلفها طالما أنهما بعيدان عنه،
موجهان لشيء آخر أيها كان. هو يحب ذلك، إنه
يستشعر فيه شيئا مما يريده، أما أن يكون هو هدفها
فهذا يزعجه مكانته بل ويبعثره ويلغيه، وكان يكره
هذا

أطلق يديها جافلا واستدار، واستدارت هي
وأصبحت خلفه، وضغطت جسدها على ثناياه. كانت
رقبته ما تزال تعكس الضوء الخافت، أما جانبية
وجهه فكانت غارقة في الظلام. وأحسّت أن حركتها
قد عرّتها، وأنها كان يجب أن تبقى هادئة وصامتة،
لكن قلبها الآن سيخونها فهو يكاد يقفز. لا بد أنه
يسمعه، ويسمعه حتى وإن كان بعيدا. وبدت
كالغاضبة من خيانة جسدها المستدرجة بلفتة
والمواطئة لكنها لم تحب أن تتراجع .

كان يفكر، وأحس بدفقة نصر غريبة تجتاحه حين
التفتت نحوه. إنه يدير ظهره لها. إن إرادته ما تزال
تعمل، هو ما يزال قادرا على تصريف الأمور، وسوف
يصرفها، سيعتصم بمقاليدهم، وسيمحوها على
رغبته. ليس شيء يجب أن يخرج عن إرادته ورغبته،

للافتراض)، مرتبطة بمعنى ما، بنظرية (النشوء والارتقاء) وقد اعتبرها (شيئا) ذا قيمة فاحتفظ بها رغم العرف القائل بأن مهنة الشاعر هي (اللاشيء).

مشرق الكثير من القصائد، رتب الكثير من الأوراق حسب موضوعاتها في اطارات رقيقة أغلفتها أوراق بيضاء مطوية ومكتوب عليها بخط واضح: سينما، نقد، مسرح.. أو شعر.

قرر بدون تردد تصوير بعض صفحات الكتب المستعارة، والتي تتناول السيرة الشخصية لانشأتين. الذي بدأ اهتمامه به حين كان صبيا وشاهد على غلاف مجلة أجنبية هذا العالم يد لسانه بخفة غير متوقعة من مخترع معادلات نووية معقدة.

كان يخرج كثيرا ويدخل بيته الجديد كثيرا أيضا. ينام قليلا ويقرأ كثيرا وفي أوقات متقطعة قبل الذهاب للعمل الذي يأخذ منه، لحسن الحظ، وقتا قليلا، وبعد عودته منه وقبل مغادرته البيت الجديد نحو المكتبات أو الندوات. لكنه كان منزجعا رغم سعادته بالمسكن من عدم الرغبة في الكتابة وعزا هذا للفوضى التي تعم المكان وتمنى لو كان اليوم بطول خمسين ساعة على الأقل، لرتب حياته وسكنه. هزل جسمه كثيرا دون أن يسعفه ذلك بإبراز طوله، المتوسط.

كان يحس أن حياته غدت صلبة، ولا يفتأ يكرر: حيا.. صلبة. رغم وجود (ندى) فيها، فهو لم يفهمها تماما ورغم تواصلها معه حتى أثناء ساعات العمل القليلة عبر الهاتف، مما كان يعطيه الاحساس، الغامض قليلا، باهتمام عميق من طرفها به. فقد كانت تخبره بمواعيد الندوات الأدبية، كونها تستيقظ باكرا بسبب طبيعة عملها، على عكس هو، فقد كان ينام تقريبا وقت استيقاظها، وفيما هي تقرأ جرائد الصباح وتدون الملاحظات حول الندوات ومواعيدها، كان هو يحاول نعاسا صليا بسبب أشعة الشمس، أو للتفكير بمصائر أبطال الروايات التي لم يكملها. كانت تحب الشعر.. تتابع ندواته. كما كانت مسجلة في عدة جمعيات تهتم بالبيئة، بحقوق الإنسان والحيوان. بالأفكار الكثيرة

لم يعد يعرف عدد المرات التي قام بها بالرحيل من سكن إلى آخر. لكنه، هذه المرة، كان سعيدا بشقته الجديدة. فقد كانت مريحة، بالنسبة له. أصبح لديه بالإضافة لغرفة النوم، غرفة أخرى صغيرة وضع فيها مكتبه، وحشر فيها كتبه وأقلامه. أخذ، بادئ الأمر، بالتخلص من الحمول الزائدة. قام بقص ما يهمه من المجلات والجرائد التي كانت تأخذ حيزا كبيرا من الشقة، جمعها وبدأ بترتيبها في كتل متراصة حسب مواضيعها: شعر، قصة، نقد.. سينما، وألقى بهذه الكتل، بعد أن لم يستطع منع نفسه من قراءتها، في زاوية قريبة من المطبخ.

قام بالتخفيف من حمل الملابس، رغم أن بعضها كان جديدا، إلا أنه فكر في موضوع الكي الذي كان يكرهه. فقام بجمع ما لا يرغبه منها في كيس حمله في رحلة بعيدة.

بعد أيام من رحيله، اكتشف وجود كتب مختلفة كان قد استعارها من مكتبات عامة ومضى على تاريخ إعادتها وقت طويل. سعد كثيرا بالمكان الذي سيخلو في الرفوف والذي سيستعمله لوضع كتب اشتراها مؤخرا بأثمان رخيصة من سوق الكتب المستعملة.

وكانت قد تكسدت ميمنا ويسارا بانتظار ركن تستقر فيه.

كانت غالبية الكتب المستعارة حول حياة (أنشأتين)، نبوتن دولاسال، لهم أو عنهم. فبالرغم من أن اهتمامه الأكبر كان ذا منحى أدبي عام إلا أن أنشأتين كان قد قفنه مذ كان صبيا يذهب للمدرسة.

حاول، بعدها، ولأيام متتالية، ترتيب أوراقه وكتاباته، كان يعتبر نفسه شاعرا فقط. إلا أنه اكتشف في هذا الرحيل أنه يكتب في مواضيع مختلفة: قصص قصيرة، نقد سينمائي.. رواية غير مكتملة، مسرحية طويلة جدا. ترجمات ودراسات. وجد، أيضا، محاولات في النقد الأدبي وعلاقته بالأدبي، كتابات طويلة. وورقيات صغيرة تدور حول التعبير والتاريخ في تنوعات تصب في ثيمة واحدة. النسيان.

كانت هناك دراسة بعنوان (الشعراء كجنس في طريقه

* كاتب من الأردن

والغابات القليلة. كانت تزججه أيضاً، ففي كل ندوة كانت تأتي مصحوبة بشبان وسيمين، شبه مختئين أحياناً. يمتلكون سيارات فخامة وينتفهمون بدون إدعاء مقولة تفيد بأنه ليست بالضرورة أن يكون أصدقاء أصحابي أصدقائي أيضاً. فكانوا يتكونهم معا يتحادثان بلا تطفل في اللهاوش، عكس رفاقه من الذين (يطلقون في الأدب قليلا والذين كانوا يظهرون بتحلقهم حولهم) مودة مفاجئة تختفي بمغادرة دنى.

لم يكن قد أخبرها باقتراجه الشعر. لكنها كانت تعلم اقتنائه بسهر علماء الفيزياء، فنبهته لكتاب (هاملتون) حول النسبة عند (كانط). أكبر هذا فيها ومن سر أكثر أصحابها الوسمين بنسبة ارتفاع الذوق الجمالي عندها. وكان يتمناها جمالها وجسديا ولم يكن لها شيئا وحل علاقتها بأنها كانت: صلبة لم يفهم نفسه، متأكدا بأنه لا يفهمها هي الأخرى. وكان يبدو مهموماً.

ما لبثت القوضى أن عمت المسكن. تكسدت الأشرطة في المطبخ المفترض احتواؤه على أدوات الأكل والطبخ والثلاجة. فكر أن لو كانت لديه ثلاجة لاستخدم رفوفها لوضع أشرطة الفيديو ولو كان لديه خزانة مؤونة لكانت رفوفها من تصيب أشرطة الموسيقى لفصل، هكذا، بين المسومع والمرئي بدل هذا الاختلاط الرهيب، لكنه حمد الله على أن أصحاب المساكن يفكرون بمستأجرين بشر عاديين فيكون هناك مطبخ بما منحه في حالته هذه غرفة اضافية فيها من المطبخ غاز صنع القهوة الصغير.

حضرت الى مسكنه. وتفاعلاً وهو يفتح الباب بلباسها الشعبي المزركش والفارح لم يتعرف عليها بداية الأمر فقد كان ضوء المدخل مظفاً فظن أول الأمر أنها زوجة صاحب السكن جاءت تطلب الأجرة أو شيئا آخر. لم يسألها كيف استندلت على مسكنه. كان يومها قد بدأ بفتح حقائب ملابس نوى ترتيبها في الخزانة الوحيدة مقابل السرير. فاجأتها مرة ثانية خلال دقائق بقولها. إذن، فيكذا يعيش الشعراء! حتى أنهم يرتبون ملابسهم على ضوء القمر! كان قد عاد للمسكن مبكراً. وأشعل حينها ضوء الغرفة الوسطى الصغيرة، بينما ضوء غرفة النوم حيث تناثرت الحقائب بقي مظفاً. لم يستجب لمداعبتها فقد كان الرد على الملاحظة الثانية حول القمر يستوجب تفسيراً للأولى.

اقترحت مساعدته في كي القمصان، بينما يرتب من جهته باقي الملابس. كان يحاول عدم مراقبتها وقد أزاحت كومة من الكتب والاوراق فوق الطاولة المكتظة في الغرفة الوسطى وضعت سجادة صغيرة، لا يعرف كيف وجدها. وأخذت يكي القمصان. ثم

انه لم يستطع منع نفسه من سؤالها عن هيئة ملابسها فاجأتها بأنها تفكرت في هذا الزي للحفاظ على سمعتها، الشيء الذي حيره. لكنها استرسلت لائمة إياه على اختياره لمنطقة سكنه وبهجة قاسية قالت بأن عليه البدء جديا بالبحث عن سكن في حي راقٍ.

ناولته قميصا ليضعه في الخزانة فسألها ان كانت تود العشاء ضحكت وهي تنظر نحو المطبخ، وكان لضحكتها صدى فاجأه وأدخله.

أخبرته أنها أحضرت معها شيئا جاهزا على سهيل الاحتياط، تركته في سيارتها. طلب مفتاح السيارة وأخبرها بأنه سيخرج لاحضار كيس المأكولات، فان كان مجيئها قد مر بسلام فالخير مطلوب خاصة أن جيرانه هم عائلات تقليدية هادئة.

حين عاد كانت قد انتهت من القمصان وربت ملابس كانت في حقيبة صغيرة بجاءد ترتيبها منذ قبل مجيئها.

أكلأ بصمت وشبهة. ثم نهضت وأشعلت المكواة وطلبت منه البذلات والسراويل لحرصها على أنفاقته في عمله الذي يتطلب ذلك. سألته إن كان لديه بعض أشرطة (ببلي هاليداي) بين (مأكولات) المطبخ. وضع شريطا في المسجل ثم حاول التلهي بتفريخ حقيبة فيها ملابس الداخلية. فأوصته بوضعها في الرف الأسفل من الخزانة. ففعل.

كان يدرك أنها تراقبه من الغرفة الوسطى وهو في الغرفة المعتمنة للنوم. منحنيها يرتب بصعوبة. بينما نزعته هي منديلها بفعل الحرارة التي تملكها بسبب الكي وهي تبتسم. سألها دون أن يدور رأسه تجاهها: لماذا تبتسمين؟ ضحكت وتفاعلاً من سعادتها وهي تعادد الانثناء على الطاولة ناعمة جميع الرجال بالأطفال كبار الصم.

أخذ منها السراويل المنضد وربته في رف السراويل.. كانت تلف في ضوء الغرفة الوسطى وقد بدى شعرها ككتلة زرقاء. عيناها فقط كانتا تبسمان. ويداهما فوق خصرها.

بالكاد إنحنى لكي سراويل آخر، فلم يقاوم جسدها الفارع الممتلئ تحت الثوب الفلاحي المطرز أحاط جذعها بساعديه وقبلا بعد أن أزاح شعرها من فوق الرقبة. طلبت بصوت خفيض ألا يزججها في العمل. رد بأن لو كان الأمر مقتصرًا عليه لما كوى سوى ما يلبسه ذاك اليوم.

مد لسانه ولحق غضايفير الأذن مستقرًا في الثقب فطلبت منه إطفاء النور ففعل. حملها نحو السرير وهي تمسكه. ولم يفاجئها صدى

ضحكتها هذه المرة. عراها دون أن يقبلها. نزع الثوب الفلاحي ففاجأته من جديد بلباسها الدلخلي. كانت تبدو كعارضة ملابس باخلية. بانتيل أسود بالكاد يطمع رديفها وصدرها الذي برز متحديا، متكوراً يفيض، بالرغم من كونها مستلقية، فوق الحز الذي حين مرق باستعجال الدانتيل الذي يلم الصدر بنا واضحا كحد «خفيف» فاصلا لونين لظهرة اسمرت من كلور مسابح. حاولت أن تفك حامله الصدر دون أن تنهض فطلب منها إبقاها قبل أن يفرس صدره فيه. قبلها ثم قلبها معربا جسدها سوى نهدها الذي يعلو القلب. كان يستمع لدقاته حين وضع أذنه فوق القماش الأسود من جهة القسم العلوي الشفاف وكانت (بيلي هاليداي) تنهي أغنيتهما عن (وقت الصيف). قال لنفسه، وهو يتناول وقد عم السكون وكان نفسه قد انقطع: القلب يدق بعنف فهي إذن ما زالت حية. ضمته في عناق حنون. ركبها فأخذت تدبر رأسها يميناً شمالاً. قضم أطراف الأذن، ووضع اللسان ثانية ونفخ ببطء، كانت تنفث بسرعة. ثم أخذت تموء مصدرة كلمات لم يكن لديه وقت كاف للتركيز ليفهمها. فقد كان موأوماً يختلط قبل أن يتحول إلى أشبه بالثغاء كخروف يطلب ثدي أمه، فألقمها، إياه. ولم يكن في تمام الإدراك للتأكد من الأصوات.

وحين كان مستلقياً معها في السرير المظلم تذكر، فجأة، استلقاءه تحت شجرة تفاح، في حديقة بيتهم القديم. وكيف كان يمتني، منتظراً طويلاً، سقوط تفاحة، لوحدها فوقه، وكان حينها بالكاد مرافقاً، فاستغرب أن تأتيه ذكرى كهذه في وضعية مثل تلك. كانت المكواة التي نسبتها مشتعلة فوق الطاولة تضيء برهة زرها الأحمر ثم تنطفئ فيما في الظلمة تطاوت ظلال رفوف الكتب والامتعة حولهم. في مجسدت غريبة على جدران الغرفة المجاورة للمطبخ، وحين فتح عينيها كانت تنضي، عارية، فوق النخاز الصغير الذي احتل مساحة لا تذكر من المطبخ، والذي مفترض أن يكون سيده.

لم يفاجئه عريها فقد كانت فرصتها معدودة، تلك الليلة، في النجاح بوضع أي قطعة من ملابسها، لكن، المفاجأة كانت من جراتها. تملأت بأن من يراها من الجيران فسيكون ذلك بعامل الصدفة، مما سيجعل الأمر طبيعياً وضمن مبرورة الأيام!

ثم أررفت: ما كان عليك سوى وضع الستائر منذ وصولك. تمددت فوقه ضاحكة. وقالت نعم ضمن سياق الأيام!

لم يحاول فهم قصدها فتابعته: يسعدني أن يراني أحدهم (يفسفتح) هكذا، مما سيجعل نهاره سعيداً!

ارتكزت بحجرها فوق حجره. جامدت في وضع أصابع قديمها فوق أصابع قديمه تماماً كمن يمارس رياضة الجيمان. كانت أطول منه بمدى سنتيمترين على الأقل. برر لها ذلك بكثافة شعرها الطويل، مقارنة مع شعره الخفيف وكان ذراعاهما يمتدان فوق ذراعيه كمن تحاول صلبه. ثم غاصت في قبلة «شره» ضاغطة صدرها وحجرها فوقه، مرتعشة كقصبة... شربا القهوة باردة تقريباً.

لمح كتاباً عن طبقات الشعراء مفتوحاً، منذ مدة كما تهدى من الغبار فوقه وحوله، على بداية فصل بعنوان (طبقة الفحول). كان يكس الأجراند التي فرغ من قراءتها فوق كومة تشكلت حديثاً حين لمحها، جعله العنوان يهتس قبل أن ينتبه لنفسه، فيتفاجأ بأنه يهتس. حاول تذكر سبب اهتسامه فلم يتذكر الكلمات اللتين منحهما عينيها، قلب متمثلاً البرزاة. فكر بأن الوقت قد حان لقص ما يهمه من مواضيع أدبية في الصحف وتربيتها. ولم يفعل.

كان قد شاهد ذباباً صغيراً في المطبخ صباح ذلك اليوم. وما هو يشاهد ناموسة صغيرة هذا المساء. حاول إكمال قصة بدأها ولم يفلح. ابتسم، فتفاجأ لذلك ولم يتذكر سببه، لابد أن لذلك علاقة بالقصة وتذكر أن أصدقاء زاروه أمس وقرأوا، رغم احتجاجه، الورقتين المخطوطين. علق أحدهم واتهمه بضعف المعيلة. بأنه يستنزف عناصر سيرته الذاتية في كتابة قصص صغيرة بدلاً من تخزينها لرواية كبيرة. الآخر ابتسم قائلاً: أرجو ألا يمنعك حيازك من تعريتها، على الأقل هذه المرة. لكنه هو، كان سعيداً لمعاودة الكتابة رغم البطء الذي يبدية. لطالما تاق لكتابة قصة عن علاقة الإنسان بالطبيعة. وما دام قد وجد الحل التقني، فإن (استنزافه)، كما يقول صديقه، لسيرته الذاتية ليست بمشكلة. حاول أن يستوعب مغزى كلام صديقه، فلم يفلح.

تذكر أنه كان يحاول معرفة سبب ابتسامه. لوح بكفه مبعداً فراهته تحوم فوق الطاولة. نهض وأغلق النافذة. وقرر أن يراقب نفسه فقد لاحظ أن أكثر من الابتسام حين يكون وحده؛ خطرت له الفكرة المرعبة بأنه ربما يكلم نفسه أيضاً. وما أدراه؟ عيس، وقطب ثم عاد فابتسم للفكرة. خلص إلى أن الخروج عن الصواب أمر نسبي، أيضاً.

كانت الفراشة تحوم حول شواء النون. نهض مرة ثانية وفتح النافذة ليعطيها فرصة امكانية مغادرة الشقة. قرر أن يضع قهوة وأن يحاول الشغل على القصة.

كان المطبخ على حاله منذ مغادرتها قبل أيام. غسل

مرتبة حسب مواضعها.. ويضعها قصاصات من جرائد بالإضافة لعدد من الكتب الصغيرة الحجم. سوف يبقى ابن، طوال حياته، حمالاً لكتب مصغرة وقصائد لا تشر ودراسات لا تمجيب سواء. وكان نظره يتأرجح بين الأسطر اسامه والسرير المقابل له. قرر باستسلام «راض» أن يتأقلم مع حياة، في عمقها، صلبة. ويذا له أنه يتفهم، الآن، معنى ذلك. لينفض الشعراء! وكان يحاول متابعة أفكاره، ولم يعد يعنيه فهمها تماماً.

وليفض القصاصون! ولم يكن يعرف كيف سبهن قصته تلك. لكنه كان متأكداً بأنه سيزيل الغبار من فوق ورقنها ويكملها. ويذا لنفسه، أكثر ثقة رغم كل شيء. «أوراقكم الثجوتية أيها الشعراء». وفوقها غبار الأيام، وذئاب الوقت وطيات تمانير النساء. تجاعيد حيوات مختصرة بدفء المناطق النائية والمستقلة ذاتياً. لم يكن يرتب حقاً. كان في ثورة عمياء لكن هادئة. قرر بوعي تام اسماك زمام غضبه. توجيهه واحتواؤه. لن يضرب أي شيء بقيضته. قام واتجه نحو المكتبة في الغرفة الوسطى. رفع بعض الأخبارات وكومات دفاتر صغيرة وأوراق. تأكد من العنوان أنها هذا. لن يعيد ما كتبه في حياته بعد اليوم لأنه عاشه حقاً مرة. عاود بحثه وليس عن مسودة (تقاطعات) بل عن دراسة، مسودة هي الأخرى، وارتاح حينما قرأ فوق الدفتر (امبراطورية الألم).

لم يكن يرتب حقاً. فقد أخذته قراءة ما يقع تحت يديه من أوراقه فانتبه لذلك. جمع كل أخبارات الشعر في طية واحدة ليضعها في ركن من المكتبة فتبعثرت الأوراق. جمعها مرة ثانية ووضعها كيفما اتفق. لكنه لم يستطع منع نفسه من قراءة ورقة صغيرة بعيدة ووحيدة بقيت على طرف أرضية السرير. ما لفته نحوها لأنها لم تكن تشبه أوراقه. كانت مكتوبة مع ذلك بخط يده، قرأها ولم يتذكر أبداً أنه كتب شيئاً كهذا وهو الذي لا ينسى مطلقاً كتاباته.

(انشتاين) يشبهني كثيراً!

كلانا، لم نفهم هذا اللغز: المرأة.

إلا أنه كان يختلف عني في الكسل.

فقد اشتغل على نفسه، كثيراً

فلاكتشف (نظرية النسبية).

ابتسم قليلاً، ثم عاود التلطيح. وكانت فراشات صغيرة تدور حول ضوء النيون وتحميه كثيراً.

الفناجين فلاحظ تطاير. ذباب كبير الحجم وشبه فراشات، صغيرة من المغسلة باتجاه النافذة المفتوحة. عاوده الابتسام وهو ينتظر غليان القهوة وافترض تحقيق نظرية (النشوء والارتقاء) في مطبخه معتبراً ذلك شيئاً يرد الاعتبار لأصدقاء، قابلهم في الكتب فقط، أمثال (لويل) والسير (داروين) وغيرهم. ثم عاود العبوس التزاماً بتعهده لنفسه بمراقبة حازمة لتصرفاته كيلا تشكل (انزياحاً) كما كان يردد صديقه، صاحب نظرية (استنزاف) عناصر السيرة الذاتية، الذي كان يردد هذه الكلمة في الطالع وفي المنزل. ثم ازداد عبوسه حين فكر في المقارنة التي تشكلت في رأسه، فجأة بين دراسته عن انقراض جنس الشعراء وتكاثر جنس الذباب، بالرغم من أن معنى المضمون العام لدراسته كان مجازياً ومنزاحاً بشكل أكيد.

أبظلت رائحة القهوة حواسه جميعاً. كان قد عاد قلقاً هذا المساء. كانت تحضر الندوة بصحبة صديق لها. وكان قد حضر متأخراً بسبب طبيعة عمله. وما أن انتهت الندوة حتى يبادر الذي بصحبته بالتسلية عليه. لم يكن قد كلمه من قبل وإن كان رآه، استلطف ذلك منه. سألته عن حاله بعد أن تركهما صديقها في دار الحديث عن الندوة. عاد صديقها بعد دقائق ليذكرها بأن هناك من ينتظرهم، ثم غادرا.

منذ ذلك الصباح الذي شربا فيه القهوة معا في السرير لم تهاتفا. كان يحاول أن يفهم. لكنه لم يستطع تحديد مازا. وقرر عدم التفكير بالأمر الذي اعتبره ما يزال طازجاً. وأنه من المبكر جداً النظر إليه كذكرى، كما أن للأيام صيرورة لا بد أن تكتمل دورتها. لم يستطع كتابة أي شيء رغم القهوة والسجائر.

تذكر وهو يحرق في أصابعه أنه ربما، شاهد خاتماً، ولم يستطع أن يحدد اليد اليمنى أم اليسرى. لكنه لم يكن متأكداً تماماً ثم اعتبر هذا شيئاً بلا أهمية. منع نفسه من التفكير في تلك الليلة. وقرر أن يستكمل تنضيد الملابس في الحقيبة، التي استقرت في زاوية من غرفة النوم اتخذها الغبار المتراكم كمطار هبوط في محطة قررها، نهائية.

جلب منضدة خفيفة وجلس فوقها مقابل السرير وأخذ بإخراج القمصان ووضعها في رف بالخزانة القريب. عاود الجلوس وتناول طية أخرى من القمصان فتفاجأ بأن ما تبقى تحتها في الحقيقة: أوراق منضدة في ملفات بائسة

- ألو .. أحبك ، تعال

- أين ؟

- المكان الذي التقينا فيه آخر مرة

- متى ؟

- الساعة السابعة اليوم

عندما ترك السماعة من يده فقفز ليكمل شيئاً ما كان قد بدأه في الحمام. فكر هل علي أن أكمل هذا؟ تذكر سهرة البارحة، كان بطل الفيلم رجالاً بعضوئين، وكان يفتك بأنثيين في وقت واحد. كانت ألوان الفيلم حالكه ، وكانت بعض المشاهد مبتورة، وكانت الفتيات يتقصصن شيء ما.

لكن تذكر البطل وعضويه. عزم على مواصلة طقسه الحمامي.

وأن فقد رشفته في النهاية وقالت له تعال الساعة السابعة.

خطواته تلتهم أسفل الشارع الذي سيوصله إلى حيث تنتظره في شوق. لا ينبغي أن يسرع ، عليه أن يوفر طاقته لما سيأتي . لكن لماذا السابعة ؟ تذكر السماوات السبع والعجائب السبع وأشياء أخرى ذات علاقة.

جرح الجزار سبابته وهو يراه بعد أن تخيل كبشاً معلقاً على الخطاف بأجزائه المكشوفة يتقاطر منها الدم الطازج . تفكر في خريطة الجسد ، خريطة النحس.

الأجزاء النافرة: تشير العديد من الأسئلة

الأجزاء المسطحة: تدلي بإجابات كالأسئلة

الأجزاء المهمة: تتأمر على الأجزاء المهمة تفكر هل جميع أعضاء الجسد ضرورية ؟ لم يشغل باله بالأجابة .

صاحب محل الأشرطة المرئية عندما رآه هرع إلى كاميرته، وجددها فرصة لممارسة هوايته القديمة. سوى الزوايا، صب الألوان ، أعاد ضبط المسافات، أخرس للصوت، هنا للصورة تفني عن الصوت ، أو بالأحرى المشهد يلغي الصوت. سد .

زوم على ما تهدل من أعضاء

زوم آخر على عضلات مقفولة تكونت في غير مكانها الصحيح

زوم آخر على عيينتين تبتسمان بحسن نية

زوم على قلب يخفق بالغياب

زوم على عقل ينعم بالثقات

ما زالت الخطوات تقيس الطريق.

بعض الاناث فتحن أعينهن على آخرها ، بعضهن الآخر أغضضنها بانقسامه وسخريه، هناك فتة ركزت على منطقة بعينها .

عند المصين توقف. دغدغه لزوجة طقسه الذي كان . أيلق أن أخذ

معي بعض الكعك؟ لا .. لا ، ساتي بها إلى هذا المكان ، هي يجب أن تختار الكعكة المناسبة كما اختارت الرجل المناسب .

تابع مشيه وإيفاله في تخمين ما سيكون . كان مما شاهده الخبايا:

* قاص من سلطنة عمان

جثة تتضح بهرامة البداية

فتحة فم عريضة لا تصلح للبيتزا أو الكيك

خطوات واسعة تتعد جثة ما

بدأ هو كتمثل يعتقد بأن كل التصفيق في القاعة له هو .

رشق كل ما رأى وسمع بنظرة باردة لا توحى بشيء وزاد من إيقاع خطواته .

متعاطي مخدرات قال : هذا هو و الا فلا.

أريب قال : لقد أتقن دوره حقاً ، مدهش.

مقاويل قال : أكيد باعوه عقلاً مغشوشاً.

محامي قال : حنايك يا سيادة القاضي.

صحفي قال : رائع ، تحقيق يكسر الدنياه.

عامرة قالت : لو يخرش بي هذا الشيء.

لماذا السابعة ؟ تتعسس ما علي بجسده جراح طقسه الحمامي

قبل قليل . ضحك ، تكلم مفتخراً في سيرته ، أملاك المزيد من هذا ، أظن أن بإمكانني أن أغرق البلدة به .

لماذا السابعة ؟ لماذا ليست الثامنة أو العاشرة ؟ تفكر ، ماذا لو تحولت جميع نساء الأرض إلى رجال وتحول

الرجال إلى نساء ، من ترى سيفكر أولاً في النار؟

اتفق أن شرطي المرور المعدول رقمه ورتبته واسمه في جدول مناولات النساء قد بدأت مراسم مناولته. احتار

عندما وقع بصره عليه، هل يلقي القبض عليه؟ أم يكتفي

بالبقاء النوم عليه؟ وما دخل الحادثة برمتها بالمرور

أصلاً؟ انه لم يخترق قواعد المرور

مرق الشرطي بخفة من موقع الحدث قبل أن يضبط متلبساً

بتكسير الأوامر .

آن له أن يصل ، بيد أن شيئاً ما استوقفه :

- وقع خطواته يسطر غيابة جديداً في دفتر التيه.

- أحس بذرات عقله تغسلها الحمامة.

- اختلاط الأسئلة بالأجوبة يثيره بقسوة

- أحداق الناس تهدأ في تحرته.

- أحداق الناس بدأت في غسله.

- تحديق الناس يدهنه بالعار.

هل يدرك المجنون أنه مجنون؟

وهل سمعه أحد يقول أنا مجنون فلا تؤاخذوني؟

عندما وصل مسحته بنظرة خاطفة، ثم أشاحت بوجهها بعيداً عنه.

اكتشف للتو أنه كان عرابيا الا من طقسه.

اكتشف أيضاً أنه لم يبرح غرفته.

أيفاليك

أو خواطر من شاطئاً بحر إيجة

علي مصباح *

بشكل أقل عنفاً، فالكنيسة قد احتفظت في هياتها الخارجية على الأقل بشكلها الأصلي، ولم تضاف إليها سوى صومعة ثانية، وإذا هي - من الخارج - كنيسة ذات صومعتين، واحدة بأبواق والأخرى بصلب وأجراس، هنالك شيء من عدم توازن، أو تناظر مشوش لكنه مقبول إلى حد ما، بل لعله في بعض الأحيان يوحي بضرب من التجاور المسالم. من أية جهة ينظر المرء إلى أيفاليك: من جزيرة علي باي المقابلة، أو من فوق الهضاب المجاورة تتراءى تلك الكنيسة للشامخة ومن تحت الزوارق الراسية في المرفأ وبقيّة البنايات المتكادسة من حولها. تبدو الكنيسة - الجامع مثل طائر ضخم يربق فراخه المتناثرة هنا وهناك تحت قدميه، والصومعتان مثل جناحيه، أو ذراعين مرتفعتين باتجاه السماء: واحدة للمسيح والأخرى للإسلام، وفي الوسط بيت الله.

على الساعة السادسة مساءً فوجئت بأشتغال أجراس الكنيسة. لم تكن الأجراس إذن مجرد بقايا زينة؛ ظل مرفأ أيفاليك وكذلك جزيرة جودا المقابلة (المسماة الآن «علي باي») تحت سلطة الدولة اليونانية حتى سنة ١٩٢٢م ولم يخضع طوال التاريخ لسلطة الدولة التركية أبداً. وقع اجلاء السكان اليونان من المدينة والجزيرة المقابلة لها أيضاً وتحريكهم غصبا إلى جزيرة كريت، واستجلب إلى هنا أهالي جدد من الرعايا الأتراك بصربيا وبلغاريا، هكذا بمجرد قرار سياسي اتخذ داخل مكتب ما ضمن اتفاقية عقدت بين تركيا وبريطانيا واليونان بعيداً عن المدينة وأزقتها وببوتها وحجراتها وحسين. عملية جراحية، تفصل اللحم عن اللحم، تحز وترقع، تجتث وتقرص. عمل مخبري صرف، تجريدي لا

على شاطئ بحر إيجة قبالة جزيرة ليسيزيوس الشهيرة، وغير بعيد من مدينة برغامة العتيقة توجد تلك المدينة - المرفأ الصغير المسماة أيفاليك. جبال قوزاق من ورائها والبحر من أمامها.

بدأ لي الاسم منذ البداية ذا وقع غريب شيئاً ما: أيفاليك؛ ثم دخلتها فإذا العمارة مختلفة عن الطراز الهندسي لبقية المدن التركية التي عرفت قبلها، عدا أحياء اليونانيين العتيقة بأسطبول. الأبواب وتصميمات النوافذ، والحجارة ذاتها تهمس بهوية أخرى. ثم لاحظت لي الكنيسة العتيقة شامخة، ومن ورائها كنيسة أخرى. للحظة ما شعرت وكأنني أدخل مدينة صغيرة في البرتغال أو جنوب أسبانيا أو إيطاليا. شيء ما في البنايتين الشامختين جعلني اتسلل في أول زقاق منفلت من الشارع الرئيسي لأصعد باتجاه الربوة. وجدت تلك الكنيسة محولة إلى جامع. وقفت في الساحة الصغيرة حيث أطفال يلعبون كرة القدم ولا يهمهم أن ترتطم كرتهم على الدوام بجدران وشبابيك وأبواب الكنيسة - الجامع! تذكرت الكثير من الكنائس التي حولت إلى جوامع، من بينها كنيسة القديسة صوفيا بأسطنبول التي غدا اسمها آيا صوفيا، أو الحاجة صوفية كما يحلو للكثير من الأتراك أن يسموها. وتذكرت جامع قرطبة الذي عمد الأسبان ضمن حملتهم على المعالم الأندلسية إلى بناء كنيسة في داخله فإذا معلمان ونمطان معماريان متقاربان ويضيقان الواحد على الآخر ويتبادلان التشويه والمسخ. صورة لعقيدتين لا تتجاوران أو تتجادلان بل تدخلان في خصام صاحب بالتحدي وإرادة التحدي المضاد؛ وهو ما يجعل من ذلك التجاور ضرباً من الممزلة المضحكة عديمة الذوق. هذا المسخ الذي يخدش العين يلاحظه المرء هنا أيضاً ولكن

* كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

شأن له بما يخالف الواقع الحي من تمازجات وتفاعلات بين الحجر واللحم والروح والذاكرة؛ تلك التفاعلات التي تكون ذلك النسيج الدقيق المسمى ثقافة حيناً وتاريخاً حيناً آخر، أو كليهما معا.

ذاكرة الحجارة

الأبواب والجدران والحجارة تحيا في ما وراء ساكنيهما، تتخطاها، تتجاوز حدود اللحظة الأنيبة المفرغة، الخاوية، فيما وراء الأجساد المنهكة بحمل لهاثها الدائم وراء سراب العابر هناك روح أخرى تعمر قفر المباني. روح المؤسس لا المستوطن، روح اليد البانئة، لا اليد المستعملة. اليد المغامرة في ارتعاشتها الصباحية وهي تعالج الحجارة لتحويلها إلى فضاء للحياة، إلى حياة. الوافدون الذين دخلوا المدينة سنة ١٩٢٣ يبدون كما لو أنهم ينزلون على سطح هذه المدينة. مجرد مستهلكين؛ أو مستعملين لا يواهلون الحجارة والجدران ورخش النوافذ والأبواب ولا يستمعون إلى ما تهمس به. فوق أغلب الأبواب يقرأ المرء تواريخ البناء: ١٨٩٣، ١٨٨١، ١٨٦٠. أرقام غريبة لا تعني أي شيء لسكان المدينة الحاليين لأنها لا تشير إلى جد أو جد جد، أو حدث تاريخي قد انوشم في الذاكرة الجماعية، لا شيء من كل هذا. هكذا تغدو تلك الأرقام لا تواريخ— لأنها فقدت معناها التاريخي— بل مجرد علامات مبهمه خرساء ساكنة.

الأزقة الملتحوة تفاجئك في كل زاوية بلون جديد. جدار متداع، باب يجثم في صمت مهيب، مثل ديناصور مستسلم لسبات عميق. مجلد ضخم متآكل، أوراقه المصفرة تحتضن حفا وعصور؛ أنات وشهقات، ضحكات، هتافات وأهازيج افراح وأعراس، ترانيم اعياد وماتم، زعيق انتصارات، عويل اوجاع مثل سكاكين محصاة. شبق محطرتوابل الصيف الضمخة بعرق البحر، وأنفاس البحارة السكارى. أنفاس غيرت، أو لعنها تختبئ مؤجلة توهجها داخل اللغات والشفرات المتراسبة، المترابكة للهيكل الحجري للتاريخ. في كل متعرج يخبئ لك الرزاق مفاجأة سارة وجليمة، ملحمة هذه المدينة، ذات فصول متعددة تكاد لا تنتهي.

الساعة الثانية صباحا. المدينة نائمة داخل صمت ثخين والأزقة الفارغة بأبواب دكاكينها الموصدة تعطي للمتعول انطبعا بأنها مدينة مهجورة مستسلمة للوحدة والصمت منذ قرون. بعض قطط تنبش الزبالا وتنتسحب في الظل مثل أطهاف تنتقل داخل ذاكرة مدينة لم تعد موجودة. لكن،

حذرا! هناك وقع حوافر تتقدم من بعيد، رتيبة لكنها ذات ايقاع احتفالي شيء ما، رنة وقع الحوافر على حجر الجرانيت، ثم صرير حديد ومططقة خشب متداخلة كلها أو متجاوزة:

مطلق طلق طلق، مطلق طلق طلق، مطلق طلق طلق، مطلق طلق طلق...

سيمفونية أصوات الحجر والحديد والخشب تقترب وتقترب لتملأ الفضاء من حولها، وتحول الأزقة والبنايات كلها إلى جوقة ترجع الصدى لتلك المشية وتساهم في اكتمال المعزوفة. ينظر إليك سائق العربة بشيء من الاستغراب، يحيي بإيماءة من رأسه وهو يتتبع ومعه معزوفة أصواته المصلصلة التي تظل تخفت، وتخفت إلى أن تغدو بعد بضع دقائق شيئا شبهها بمجرد ذكرى تطن في الرأس. وتغمس تلك المدينة في الصمت والغموض من جديد.

الساعة الواحدة ظهرا. للمؤذن صوت أعجمي رخم، كلمة «الله» منطوقة بشيء من الرخاوة ترقق تمديد الأنف، وتجعل العبارة مفعمة بغبطة أعجمية لطيفة لا يستشفيها المرء من خلال الفصاحة ذات النبرة المصلصلة للمؤذنين العرب.

قطط قطط قطط...! في أفياليك— كما في اسطنبول— القطط تنتمي إلى المشهد العام، بل إنها تحدد بعضا من ملامحه، وتوقع سحره الحزين— أو بؤسه الساحر. لا يمكن تصور تلك الأزقة الموغلة في صيرورة التداعي والخراب، الملحظة بشيء من الغموض والرهبة، ويحضور أجيال عديدة من الأموات الذين لم يغادروا المكان، دون مشهد القطط المتسللة بخطى وثيدة ناعسة، غائبة. القطط المتلصصة، المفترسة في الفضاء، المتطلعة في المارة بشيء من الذهول، وبكثير من البرودة واللامبالاة. القطط ويائنحو الكباب والمصران المشوي، والكعك المرشوش بالمسسم، وماسحو الأحذية، والعربات الحقيقية التي تجرها الخيول، تفرقع بدويهاها الخشبية المصفحة على بلاط الأزقة. تلك هي أفياليك. لكن المشهد سيظل منقوصا من دون الأطفال، وبخاصة أطفال الفجر الذين تلتصق بيوتهم بالثل مثل الحازون. الأطفال ذوو البشرة الداكنة والعيون السوداء المستديرة مثل حبات الزيتون. بشعرهم الأشعث وأرجلهم النخيلة ذات اللون الغامق الكدر وصخبهم ذي الرنين الاحتفالي المرح وهم يشاكسون المارة من السياح: فوطو مستر، فوطو من ورائهم

الوجود: القناب الأبدى، وتواتر الموت والانبعث في حركة منتظمة أزلية، لا شيء ينقرض، لا شيء يولد من لا شيء، كل شيء يتجدد ضمن جدلية الانفصال والاتصال. الحجارة تحمل بصمات البشر وأنفاسهم، وتنفض في صمتها المهيب مبدأ الإنقراض والتجدد. أو العود الدائم للانقراض والتجدد.

انك لا تملك سوى أن تسجد في خضرة هذا الخراب المهيب.

الساعة الخامسة بعد الظهر: الزقاق الضيق المنفلت من الشارع الرئيسي باتجاه الروبة عامر بالمارة الآن، ملقطة المطارق على المعدن في دكاكين الحاديين والحرفيين ذوي الوجنات المتفضنة والشوارب الكثة المنهمكين في تحويل الصفائح القديمة إلى أواني: أسطل، اقماع، مزهريات، شمعدانات مروحات هوائية لتزيين الحدائق والبلوكونات... أمام الحانات الشعبية الطاولات كلها محجوزة، انقضى يوم العمل بالنسبة للعديد وحان وقت تناول العرق المبرد (الراكي) مع السردين المشوي والكفتة وسلطات الاخبطوط، بعض المتسولين يتسللون مثل القطط عبر الزقاق بينما عيونهم تلحس الموائد المتواضعة التي تبدو مغمورة بغوضى بقايا العظام والقشور والكواغد المدعوك، لكن بريقا يشع من أعينهم ويخفتي، ويشع ويخفتي يعلن إنها لا تبدو لهم على تلك الفوضى التي لا يلاحظها سوى الشبان والمتمخ. إحدى الشحاذات وقفت قبالي لأهجة بكلام لم أفهمه: لم تكن مادة كفها كما يفعل المتسولون عادة، ولم تكن تفشي عينيهما تلك الغمامة التي تجلج في الغالب أعين الذين يحاولون استدرا العطف برسم ملايح التضرع المشوب بالحزن والكآبة. كانت تقاسيمها محايدة وعيناهما صامتان، لكن لحاجبيها الاسودين منقطعي التقوس وشفتوها اللتين لا تختلفان بالامتعاظ أو بالتوسل الذليل ملايح من هيبة السيدات اللاتي يعرفن كيف يحفظن كرامة النفس حتى وهن يسألن المعونة. كان لتلك المرأة وقار ما، أو بقايا من وقار عر قديم. قبل لحظات رأيتها تقف أمام مائدة أخرى ثم تستدير عنها بهدوء وصرامة عندما مد أحد الجلساء يده يناولها شيئا من الطعام. شككت للحظة أنها لم تكن تتسول بل لعلها كانت تريد أمرا ثانيا. لكن أولئك الحرفاء ليسوا مثلي لا يفهمون لغتها: إن الشخص الذي قدم لها شيئا من الطعام يعرف ما الذي تريده. وهو لم يفعل

الأكوام المبنية بالحجارة الطبيعية المرصفة هكذا في هيئة توحى على الدوام باستعدادها للانهباء. غير أنها تظل متماسكة تقرب انسياب الزمن والعصور وانقراض السلالات بشيء من السخريّة، أو التشفي واللامبالاة: ببرودة الحجارة، وما هي بالباردة مثل المباني الجديدة التي تبدو مثل فاصلة عابرة في تاريخ المدينة، أو لطخة مشوهة داخل وجدانها العامر بالشهيق والحبور والألم والشبق.

الحجارة والظلود

في أسوس وبرغامة وإيفيزوس يمكنك أن ترى من خلال التوهج الغامض للحجارة الحقيقة الخالدة الكبرى: قانون الإندثار السرمدي. لكن في أيفاليك ستلمس في أجيال التي لم تخضع لقانون الموت. أجيال ودول وعهود اندثرت وزرتها الرياح فوق الهضاب المجاورة. افراح وأنات ومآتم وهزائم وانتصارات بحجم زلازل كونية ذهبت هباء داخل غبار الزمن، لكن الحجارة باقية تنقلها أيادي الأجيال والأجناس المتعاقبة من هيكل إلى معبد، ومن كنيسة إلى مسجد، ومن مسرح إلى أسطول للخيل والماعز والحمير. إنه التاريخ يفترش رفات الأصوات ضاحكا بزهو مشيرا بسياسته الصارمة إلى جحافل الشعوب والأمم المتتالية: صولجانه الموت والمياد المتجدد على الدوام.

هنا يحيا التاريخ وليس في متحف برغاموم ببرلين. هناك، تغفو الأعمدة والصواري والجدران والتماثيل محنطة في صورتها المستسلمة إلى الموت الأبدى. أما هنا فإن أيادي البشر التي لا تنفك تتركها وتدعكها، تظل على الدوام توقظها لتجعلها تنهض لمهمتها التي من أجلها صقلتها أياد أخرى في أزمنة مرتحلة غابرة، وهذبتها وأعطتها الشكل الذي يجعلها تتحول إلى كتابة (أو وشم على جسد التاريخ)، نص يظل منفتحاً دوماً على شتى الإضافات والتعديلات والنسخ والمحو وإعادة التشكل، نص يقول، وينقل الرحلة المتعرجة الشاقة والجديدة للانسان وهو يتجهى ملحمة الوجود، ويكتبها. الحجارة وحدها هي التي تمكن الانسان هنا- الآن من أن يضع يده في يد أخيه- جده، سلفه، عده: في حركة شبيهة بتلك التي يقوم بها عداؤو الجري التناوبي. الحجارة هي عصا القناوب، وكل نسخة الخاص، إيقاع المناسب والانتظام المناسب لخطه مرحلته الجديدة. الحجارة تنبئ عن السر الجوهري لحركة

سوى ما يقوم به الكثير من الناس الذين يعتقدون أنهم يحسنون الفعل عندما يرفضون التصديق بالمال على المتسولين كما لو كانوا يحاولون زجرهم عن تلك العادة السيئة التي غدت مهنة منتشرة في كل مساقع الأرض ومنذ آلاف السنين. المتسول يريد مالا لا خبزا فقط أو كعكة أو سمكة. إن له هو أيضا حاجات لا تقضى إلا بالدرهم، حاجات أخرى كثيرة غير إشباع البطن. والغريب أن الكثير من الناس يتناسون ذلك أو يتجاهلونه، أو لعلهم فقط ينكرون على المتسول رغبته في سد تلك الحاجات؛ كم مرة راودتني الرغبة أيام طفولتي- وحتى بعدها- في أن أقف في مكان ما: أمام مقهى أو قاعة سينما أو بار أو مدخل ملعب رياضي وأمد يدي فتحل بها ورقة نقدية. لم أكن جائعا آنذاك، لكن مشاهدة شريط سينمائي أو مباراة رياضية كانت تتطلب مني ما لا طاقة لي به. وإن لم أتجرأ على تلك الفعلة- هجلا أو لقلعة شجاعة فلا يعني ذلك أنني لم أكن في حاجة ملحة إلى ذلك. تناولت المرأة الورقة النقدية وشيئا ما في داخلي كان يرف كما لو كنت أنا الذي أتناول الورقة من يد أخرى؛ كم هو ماهر ومخادع هذا الفعل في بعض الأحيان! كانت تنظر إليّ بشيء من الدهشة لكن بعينين واثقتين وهي تفتش داخل جيبها لتخرج ورقة نقدية تعادل نصف المبلغ الذي تناولته من يدي وقد بدا لها كثيرا بالنسبة لمجرد صدقة ينالوها واحد عاقل لمتسول. لم يكن بالفعل مبلغا كبيرا، لكن يبدو أنه يفوق معدل العطاء بكثير وما كانت لتريد أن تقبل بتلك المبالغة؛ لا أدري هل أشفقت على ذلك الغريب الذي لا يفهم لغة البلاد ومعاملاتها، أم أنها قد شعرت بشيء من الاهانة بسبب مبالغة بدت له سمجة وعديمة الذوق، أو تبجها يحسق كبرياءها أكثر مما يحسن إليها؟ المهم، انها أول مرة يحصل لي فيها أن يعيد لي متسول بقية الصرف كما لو كنا بصدد عملية تبادل أو بيع وشراء عادية. ولئن أحسست بشيء من الارتباك والرجل فقد راقتني تلك المفاجأة على العموم.

انجبن نادال البار العجوز، به شبه ما بارنست همنجواي، طويل ممتلئ، بوجه مشعب بالحمرة ولحية غير حليلة وشعر أشهب وأنف مستقيم فوق شاربين كثيرين لكنهما لا يبدوان كذلك بسبب الذقن التي لم تطلق لثلاثة أيام على الأقل. لانجبن حياة بحار قديم. كان يبتسم من ورائي وهو يتابع المشهد. بعد يومين فاجأه ألا أتناول غير بيرة واحدة ثم أهد

بالدفع والانصراف غير عابئ بالسردين الطازج الذي جاء به الجرسون الشاب بولنت قبل بضع دقائق. أصبر العجين على أن أتفوق قليلا من ذلك السردين قبل أن أنصرف وأقدم لي صحنًا صغيرًا ثم ناولني بيرة أخرى ملحا عليّ أن أقبل بذلك كهدية من المحل وكان ينظر إليّ مبتسما كما لو كنا بصدد التواطؤ على أمر ما. بعد لحظات جامتي بصحن أكبر من ذلك السردين اللذين ثم باغتني وهو يضعه أمامي مبتسما: *Paro York? No problem sir* الليرة الهادئة ولوح ينراعه في الهواء من وراء. والواقعة في آن واحد والايقاع المراقف قد جعلنا عبارة *Siri* ترون بنبذة مفعمة بوقار نادر. كما لو كانت تلك العبارة غير موجبة إليّ بقدر ما هي تنبهنني؛ حذار، إنك بحضرة جنتلمان! بينما تلك التلويحة بالذراع إلى الخلف فيما هي تزيد الموقف وقارا فتضي استغنافا فلسفيا وترفعنا صارما على المشاغل الصغيرة: ماذا يساوي العالم بالنهاية؟ عندها أعلمته بأنه لم يعد بحوزتي الكثير من المال وأن ما كان معي يكفي بالكاد للسفر إلى إزمير لكي استقبل زوجتي القادمة الغد من برلين. وكان عليّ أن أشرب أكثر من المعتاد في تلك الأمسية، لأن انجبن ما كان ليريد أن يصدق أنني أريد أن أنصرف لسبب آخر غير قلة الفلوس.

الزاوية المقابلة لمكان جلوسي المفضل بالقرب من الباب هي المكان الذي يقبع فيه واحد بلحية كثة وشعر أسود داكن طويل منسدل على رقبته يكاد يلامس كتفيه؛ أشعث ذو ملامح صامقة ونظرات حادة، لا يشرب شيئا ولا يفعل شيئا سوى أنه من حين لآخر يحيي أحد المارة بايماءة مقتضبة من رأسه ولا ينبس بكلمة واحدة، كذلك يفعل بين الحين والحين عندما يضع قطعة نقدية على الطاولة التي يجلس إليها، لا أحد يناوله شيئا في يده، لأنه لا يمد يده. أراه كل يوم في ذلك المكان، أسترق النظر إليه بين الحين والآخر لأتني أشعر أنه يفعل الشيء نفسه. انه طوال الوقت هناك مثل سبع هرم يبسط ذراعيه فوق الطاولة؛ يريد أن ينفض ولا يقدر. ذات مرة أطلت النظر إليه؛ كانت الغضون التي تحتفي تحت لحيته الكثة الشفافة تنط باتجاه عيني؛ حررت تجاعيد يحرز الجبين وما حول العينين والجزء الأعلى للوجنتين، ثم تختفي تلك الخطوط تحت الغفوة الداكنة للمحيشة.. كان يعرف أنني أتفحص وجهه، لكنه يكابر ويظل ينظر إليّ وجهة أخرى، غير أن شيئا شبيها ببريق ما خافت، مداور، مراوغ ماكر كان يشع من زاوية

أقدر على وصفه بالكلمات، شيء مثل روح غامضة ترف فوق المدينة أو بين ثناياها وتملؤها رهبة..!

أما بالنسبة لمن يريد أن يعتقد حلقا مع الشيطان فهناك غير بعيد من المدينة (عكلم تقريبا) مائدة الشيطان (شيطان سوفراجي) وهي ريوقة فوق شبه جزيرة لها حياة المائدة، يتوافد عليها الزوار من الأهالي والسياح للتمتع ومشاهدة السهول والجزر العديدة المترامية حتى الأفق. على طرف السطح الفسيح لتلك «المائدة» صخرة ضخمة نائنة يقذفون فوقها بقطع نقدية وهم يقفون (الأتراك بالأساس) في حياة خشوع المتضرع أو المصلي، يغمغمون بتعاود مبهة ثم يربطون خيطا أو شريطا من القماش أو البلاستيك على غصن دغل محاذ لتلك الصخرة، ويدعون في السر متعنين أن يستجاب لهم، ثم ينصرفون. هذه العادة يلاحظها المرء في العديد من أنحاء البلاد التركية. في برغامة هناك خرابة معبد قديم تتوسطها بئر، وفي وسط البئر صخرة تشبه عمودا حولها يقف الناس ويقذفون أيضا بقطع نقدية، وعندما تستقر قطعة فوق الصخرة ولا تقع في الهاوية يحق للزائر أن يدعو بشيء أو يتمنى. وفي جزيرة «بيوك أضا»- كيرة جزر الأمراء ببحر مرمرة بالقرب من إسطنبول- هناك على جانبي الطريق المؤدية إلى دير يوناني قديم يعلق الزوار- بصفة خاصة العشاق- قصاصات من القماش وخيوطا على أغصان الأشجار والأدغال المحاذية للطريق، ويطلبون أن يستجاب لأمانهم وأدعيتهم. وتسمى تلك الطريق بـ«درب الأمان».

الساعة العاشرة مساء. لقد أنهى المؤذن صلواته الغمس اليومية وأغلق المئذنة في انتظار فجر اليوم الموالي، لكن أجراس الكنيسة ما زالت تعلن عن انصراف الزمن ساعة. أصرت زوجتي في آخر ليلة لنا بإيفاليك على أن أذهب إلى بار سيفيلان لأودع إنجين «صديقك زوريا التركي» كما كانت تحب أن تسميه. ليلتها عرفت أنه قد اشتغل لسنوات عديدة على متن سفينة. وروى لي بمزيج من التركية والانجليزية وتنف من الألمانية والعربية الكثير عن هامبورج وبروتردام ومرسيليا والإسكندرية ومرافق أخرى عديدة لم أعد أذكرها. عندما أفرغنا قنينة العرق توادعنا وضمني بذراعيه الضخمتين بقوة وقال لي:

You will come back to Ayvalık. All my brothers come to Ayvalık.

«إيفاليك: تعني في اللغة التركية: «مرج السفرجل».

العين وينبؤني بأنه يرمقني هو الآخر... مرة فاجأته. كان ينظر إليّ مواجهة هذه المرة بشيء من الكراهية والحق، أو التحدي. التفت عينانا لمدة طالت نسبيا وكنت مصمما أن أمضي في اللعبة إلى مداها الأقصى. فجأة استدار بوجهه بحركة عصبية عنيفة. دفعت حسابي ونهضت: لقد استغذت الجلسة طاقاتها، لكن شيئا من شحنتها مازال هناك، وددت لو أنني أقيله من رقبتة المفضنة وهو يضع رأسه على الطاولة الآن.

بعد يومين أو ثلاثة أهام التقيته في احد الأزقة المحاذية، حيائي بإيماءة من رأسه، وفعلت الشيء نفسه ومضينا كل في طريقه. لم يتسم، لكن شعاعا خاطفا قد أومض للحظة في عينيه واختفى كان أكثر من الابتسام ومن الكلام والترحيب: تأكد لي إذن ذلك الشعور الغامض الخفي: لقد أحببنا بعضنا- لسبب ما، أو لدونما سبب- بصمت، ويجمر في العين.

الساعة التاسعة مساء، كنت جالسا على الشرفة في البنسيون وقد بدأ الظلام ينزل على المدينة ببطء، لأن الغروب يدوم طويلا هنا. نحننا شرعت الكنيسة في قرع أجراسها معلنة عن استدارة الساعة، ومن بين القروعات المصلصلة صعد صوت المؤذن رخيا تصاعدا بتلويات وإنعراجات طفيفة. امتلا الفضاء بذلك المزيج الغريب بين صوتين، نغمتين، إيقاعين مختلفين لنداء واحد، دعوة واحدة. ولف المدينة لحاف من قدسية غير معهودة. الساعة الثانية صباحا: خفف الوطاء. لا تقرر بكعب نعلك أديم الأزقة بمنف: إنك تمشي داخل ذاكرة عجوز... دعها تغفو داخل حلمها للذيذ- أو داخل سكونية موتها الرقيق.

لا تملك أيفاليك متاحف أو معالم معمارية وفنية ذات بال من شأنها أن تجعلها قطبا يجذب الزوار مثل برغامة أو أسوس وإيفيزوس ومالطة. هناك البحر والجبل والجزر المتناثرة من أمامها. هناك أزقتها الضيقة الملتوية وبنائياتها المعقبة على التداعي. هناك بعض البارات الشعبية التي تفوح منها رائحة السردين المقلي والكفتة المشوية. هناك السماء صفافية الزرقة الأفق الذي يغدو عند الغروب من أروع اللوحات المتغيرة الألوان والأشكال بسرعة فائقة. لا غير. لكن في الهواء، على سطح الحجارة وفي ما تحتها، على الأبواب العتيقة وبين الخرائب شيء ما: منهم غامض يملأ الفضاء ويشحن بنوع من السحر لا

ما شتته سيرتهما الأولى

سليم الجعادي *

لبعضهما. بعضيان بعيدا في صحبتهما.

القرويون يصيرونهما أيام الجمع من بداية الصبح وحتى بعيد المغرب كما يرونهما في الأيام العادية بعيد العصر وحتى قبيل العشاء الآخر بعضيان جينة ونهايا في القرية وقد يستندان على ظل الحائط الأخير (د خرابية) القرية. يهلقان للبعد. يكونان منظرا متناقضا أو مؤتلفا: كأن يبتسم هذا أو يكشر ذاك أو يجتسمان في ذات الوقت. كانا متلازمين لا يتقطعان في المحور والمظهر للقرويين كلما ذكروهما أو ذكروا أحدهما على الأقل لينبثق ذكر الآخر.

بات تلازمهما كاملا في كل شيء تقريبا رغم انه لا يخص - كما يقول أهل القرية- لتنسيق أو ترتيب مسبق مما أثار في تحصيله آخر الأمر عريف المركز الجديد الذي بدأ يراقب الظاهرة بكل أناة ودقة لكنه لم يكشف جيدا عما ذكره أهل القرية عدا أنه تأكد لديه أن، المتلازمين وهما يتفان كل هذا الوقت لا ينهسان ببنت شقة ولا يتحدثان مطلقا إلى بعضهما البعض. يهلقان للبعد في شهود قد يمتد طوال الجلسة من الصباح إلى الظهر أو من العصر إلى بعد المغرب تحت حائط الغرابية القديم. وبين ساعات تلقى عيونهما للحظات ثم تفرق وتظل تمير للكون مهلقة في تعاقب مستمر.

كانا لا يقولان شيئا: كأن يقول الأول رأيا فيثني عليه الآخر أو يقول الآخر شعرا فيرد عليه الأول بذكر رواية أو راو ما أو يتحدثان في النقد الأموي أو الحديث أو ما شاكلها. فقط يظنان يهلقان إلى البعيد [ربما يجتسمان القهوة تركية بدون سكر ويرقبان ساقا بلبنية هاربة إلى داخل الغرابية من حرارة الصيف]. كانا لا يقولان شيئا أبدا لساعات طويلة يظنان رقبان ويهلقان. يتخيلان وينسجان خيوط الدخان ويفردان ومع التكرار اليومي لعاداتهم المستمرة منذ سنوات نسيا فيما ينسى الكاتب لفته.

لكن العريف الأجد (الذي نقل إلى مركز شرطة الغرابية مؤخرا) اشتم! مؤامرة وراء كل هذه الحركات والفوضى العارمة رغم الصمت الممارس من هذين الكاتبين فأمر كواده فورا بإلقاء القبض عليهما لكنه اكتشف بعيد ذلك أن عيونهم انطفا وهجها كما وأنها أفرسان بالفرقة منذ طفولتهما وهذا ما فاته السؤال عنه مما اقتضى على أثره أن يعتذر للقرويين الذين رُموا بفهامهم شفقة على العريف الشاب.

ورغم ذلك ظلا - كما كانا فيما مضى - كمتلازمين تحدث صدى في الهدوء والفرق.....

ظلا كمتلازمين. ليس بمعنى الليل والنهار مثلا، الظلام والضياء. ليس بمعنى الليل والظلام، أو النهار والضياء كذلك. الشاعر والقاص اعتبرا نفس المألوفة. مضيا بعيدا. كانا فيما مضى تضمها نفس القرية. نشأ صغيرين معا في ذات القرية. الفارق بينهما سثنان أو ثلاث على الأرجح. قيل إن القاص أكبرهما بهد أن مجموعة كبيرة من القرويين رجحت أن الشاعر أكبر!

حين بلغا سن المرافقة التقيا في المدرسة الابتدائية الوحيدة في ذات الصف الوحيد (ملاحظة: حين بدأ التعليم الإلزامي في تلك السنة وافتتحت المدارس الرسمية في أكثر من منطقة كانت سنهما أكبر من طلبة الصف الأول لكنهما لم يتفاجأ بذلك: أي بكونهما في نفس الصف أولا ولا بكون الطلبة زملاؤهما من سن مختلفة في الغالب).

لم يكونا يدركان، كذلك، أنها. شاعر وقاص. أقله تلك السنة ورغم ذلك مضيا بعيدا كمتلازمين:

كان الشاعر يكتب قصيدة فيأتي الآخر بقصة في الحصة الأسبوعية الوحيدة التالية من التعبير التي يدرسها مصري قاهري يحب أحمد شوقي أكثر من أبي مسلم البهلاني.

هذا أثار حفيظة الشاعر ذات حصة فلم يعد يرى في حصة تعبير الأستاذ القاهري وفي منتصف العام ولسبب لا يعرف حل محله أستاذ زول لا يحب قصص يحيى حقي مما أثار نالها حفيظة القاص فلم يتزود من شميم تعبير الأستاذ السوداني حتى نهاية العام الدراسي.

على أن زملاهما تهاوسا أن لا دخل لاختلاف الأدواق في مقاطعة الحصة الأسبوعية الوحيدة وإنما لأنها لا تقيم وزنا. أصلا. للتعبير ذاته ولم يتقيد الأستاذان واللاحقون من بعدهما ببتبيان ما يكتبه الاثنان.

ورغم ذلك مضيا كمتلازمين: هذا يكتب قصيدة، فيرد الآخر بقصة. يكتب الآخر قصة فيرد الأول بقصيدة.

لم تكن كتابتهما ترتيبية بمعنى أن يكتب هذا قصيدة في المظهر فيأتي الآخر بقصة عن السحاب مثلا.

ولم تكن كتابتهما تضادية بمعنى أن يكتب هذا قصة عن البؤساء فيأتي الآخر بقصيدة عن الأغنياء لكنهما ظلا يكتبان ما استطاعا إلى ذلك سبيلا!

كما في كتابتهما ظلا كمتلازمين في سيرتهما. بقيا وفيين

* قاص من سلطنة عمان

عربية طويلة.. !

سالم الهنداوي *

عندما أعلن المنادي موت المختار المفاجئ إثر نوبة قلبية مفاجئة، حمل الأعيان نتمه إلى المقبرة الوحيدة في الدولة، ومشى في جنازته جمع غفير من الرجال والنساء. وعقب الدفن، وقبل مغادرة المقبرة، اختلف الأعيان على خلافة المختار. وعادت كل قبيلة إلى يدارها لتدبير أمر الخلافة. لكن لم يبدأ النقاش على الخلافة، بل بدأ النقاش على الخلاف والاختلاف. وبدأت الحرب. سقط المختار فاندلعت الحرب. الحرب بالكلام. والحرب بالحجارة. وكثر عدد المنادين الذين صاروا يصيحون كالإنذاعات المضادة. ومن خلفهم الصفار يزودونهم بالماء والحليب والزيت والعلف. المنادي يحثي من أباريق الخضب وينادي، يأتي آخر بالكلام الفصيح.

بعد مضي عشرة أيام ونيران الحطب جهبات وقضاء عمليات، والمهمومات من بعد تعمل أسرارها الريح، الكل متيقظ والكل متحضر، والكل يريد الدولة على طبق من الرضا.

لكن الاتحاد بات هو السائد بين العشائر التي مات مختارها الكبير ذو العقل الراجح دون أن يخلف لنفسه مساعداً ليتشعب الأعيان والأهالي برجاحة عقله وتدبيره. لقد فظها المختار ومات. كل ما فعله كان عين الصواب، وأيضاً الفعّال الذي أضاع كل شيء. كل شيء فعله المختار صار نسباً منسياً، وهامم العشائر يصنعون الهراوات والمجانيق للانقضاض على بعضهم، ومن يفز في المعركة يحتل البلاد.

عندما تركوا وراهم الأرض والبحر طوال الخمسة والعشرين يوماً، وكثر الكفيار في خليجه البار. وفي أوج استعدادهم لإعلان الحرب، فرّ الكفيار من طعمه ودخل البحر هارباً من أزيز مركات السفن والزوارق الحديدية التي رست على الشاطئ ونزل منها الجنود، وكأنهم في رحلة صيد. ودخلوا البلاد ونصبوا خيامهم على سنايل الذرة الوارفة، ونزحوا في رحلة صيد حقيقية على طول الحدود. فاصطادوا الأرناب البرية والغزلان. وعادوا بعد رحلة صيدهم بطنين الفيارات النارية مخترقين الجبهات الشعبية من أهل الوطن الذين اقتعدوا القرب منذهلين مرتعبين من شكل هذا الأبيض القادم باللباس الكاكي ومعه الذخيرة للجنة والعلم الملون.

لم يقيم جيش الاحتلال بأية محاولة للذيل من الأهالي، بتأميم ممتلكاتهم مثلاً، أو اغتصاب نسلاتهم، أو الزج ببعضهم في السجن أو حرق محاصيلهم وأكواعهم ومراكب صيدهم. ولا شيء من ذلك قد

نشأة الدولة العربية في سيناريو (ما أشبه اليوم بالبرحة)

.. في دولة صغيرة، عاصمتها هي مدينتها الوحيدة، ويحكمها رجل واحد هو المختار الذي صوّت له الجميع منذ الشهر الأول لرسم حدود الدولة الجديدة بقبائلها المتجانسة التي قطعت أراضيها منذ وقت واشتغلت على الاستثمار الزراعي والحيواني والبحري مع دول المجاورة، تقياضها بالمعملة الصعبة لشراء الجراررات ومضخات المياه والمواسير والزوارق والعربات وقطع الغيار اللازمة لهذه المستوردات وغيرها. وكانت هذه الدولة إلى حد كبير تنعم بهذه الحال في ظل الحكم الرشيد للمختار الذي لا يتقاضى غير راتبه الشهري ونسبة من العمولات على معاملات التقياض. وقد يأخذ بعض الهدايا والإكراميات جزاء خدماته العامة.

لا لصوم ولا قتلى في المدينة ولا مأوى للهارجين عن قانون المجتمع القبلي، بالرغم من وجود بعض الفقراء والمحتاجين والمعوقين الذين تكفلت الدولة بالإنفاق عليهم عن طريق صندوق الإغاثة الاجتماعية الذي يشرف المختار برعايته وتحصيل الأموال له.

ولأن هذه الدولة الصغيرة في شعبها وفي إمكانياتها، والمتواضعة في تعليمها وفي إدارة شؤونها، هي في معزل عن المعارك السياسية في الدول المجاورة، ولا شأن لها بما يدور حولها.

ولأن حدودها تحمض بالتجاويف الصغيرة المادية، وبالحوانات المفترسة الضالة على طول الحدود، فإنها لم تلجأ إلى قيام جيش بملاص كأكبة وأسلحة خفيفة وثقيلة للدفاع عن مكتسباتها.

فمكتسباتها في جيوب مواطنيها، والبحر الذي يصدر الكفيار إلى باريس هو ملك للجميع. والأرض التي تنتج الذرة والفاكهة والخضرة هي لكل فاطنيها من أبناء القبائل التي يسودها الوئام.

ولأن مستقبل الدولة من مستقبل قبائلها، فقد حرصت الدولة في قرار مجلس الأعيان والفقهاء، على تنفيذ بعض المشاريع الخيرية في مجالات التعليم والصحة والإسكان، لتكون الدولة في مستوى الحوار مع الدول المجاورة التي تولي اهتماماتها الأولى بالتعليم والصحة والإسكان، ليجيد المواطنون القراءة والكتابة والحساب.

وليتقنوا بصمة جيدة في ظل خدمات صحية لازمة. وليلتقنوا المساكن الصحية حتى لا يؤذيهم الصيف في حرارته والشتاء في برده.

ولا يؤذيهم الهواء الطلق في كل الفصول والذي أدركت الدولة أنه لا يلائم سوى الحيوانات. وعلى الإنسان أن يطور مسكنه لينام مرتاحاً على روحه وعلى نفوقه.. ولاقت كل تلك الأفكار استحسان المواطنين

* كاتب من ليبيا

البرميل بسعر المعدات النفطية والحربية والخيرة والويسكي والعامات. غير أن العربي وهو في حانة العاصمة، اكتشف أن قيمة بترول أعلى بكثير من الويسكي المستورد، فهو ليس صانع سمن بلدي، إنه ذهب أسود، والذهب الأسود لابد أن يكون بقيمة الذهب الأصفر عينوه وزيراً للبترول، وأعدوه بعد شهر بتهمة الاختلاس.

بعد تلك الواقعة، صار أبناء البلد لا يتقنلون سوى المنصب التقاعدية البعيدة عن الشبهات. فقد اختاروا وزارة التعليم ليسموا بالطيئور ويعلموا أولادهم القراءة والكتابة والصاب، حتى يحسنوا معاملة الأجانب. واختاروا وزارة الأوقاف ليفتحوا المساجد والزوايا للمدائح النبوية والأنكاد واختاروا وزارة الشباب والرياضة ليركضوا شيئاً وشهاباً حول المدينة طوال اليوم. وفي الليل ينامون كالحمير من شدة التعب.

أما وزارات البترول والمالية والصحة والسياحة والكهرياء وغيرها من الوزارات الحيوية، فكانت لهم قلباً وقالباً. فالمازوت والدواء والتدوير والويسكي في أيديهم. ومن يريد مازوتاً أو دواءً أو نوراً أو ويسكي، يدفع من ميزانية التعليم والأوقاف والشباب والرياضة، ليعيش في ظلال علمهم وطلال عماراتهم التي باتت تنطق السحاب كل يوم وتعدو بالفائدة في السماء. وبعد المساء، في الليل، تفتح الحانات وصلات القمار في فنادق القمس نجوم، ليكون ليهم بعد منتصف الليل بالاف النجوم.

صاحب الأمر والنهي مازال يشغل بال وتفكير بعض الأعيان الذين كانوا يطمعون ذات يوم بخلافة المختار فما جنوا غير الخيبة. لكن كانت القناعة دائماً كذراً لا يفي. فقد ظلت لهم دوابهم من الحمير والإبل والماعز، وظلت لهم متاجرهم وسفرياتهم ومعاملاتهم على حساب كرامة عربية ترتفع وتنخفض في سوق البورصة. وقد كانت دائماً أقل سعراً من ثمن برميل بترول واحد. كل يوم تخسر فيها الأرض برميلاً من البترول، تخسر فيه الأرض اشبارها، وتخسر أمثارها من الكرامة.

صاروا بشوارب ولا شوارب. وصاروا بجوارب ولا جوارب. ولم يعد للطربوش الأحمر أي معنى سواء لبسه العاين أو العادي والمصالح والطالح. - الفلكل في نظر المستعمرين - بكسر الميم - مجرد مستعمرين - بفتح الميم - ومجرد رجال - بالشذ على الميم - ومجرد رقم في تعداد السكان. فلا يملكون ولا يديرون من أمر الدولة سوى فتح الطريق لعرباتهم، وفتح الطريق لكلابهم، وفتح أبواب الحانات لأخر السكارين في طابور الجيش الذي يستورد الويسكي ليشربه مع النساء المستوردات ومع نساء البلد اللاتي خرجن عن طاعة الشريعة قبل طاعة الشريعة، وقد خرجن في الليل لأول مرة، ساعة لمع وجه أول عسكري ينزل المدينة من جهة البحر. ... والحكاية طويلة! ...

حدث، لأن الأرض ومن عليها، صارت تلقائياً تحت سيطرة النمل العسكري الأسود. والأهالي تركوا هراواتهم قبيل المعركة قليل، وتفرغوا صفاراً وكباراً للتفرج على هذا القادم القوي دون أدنى محاولة للمعارضة والاحتجاج. فقد كان ما بأيدي الغرياء مثل العصا السحرية المعبية. تطلق النار من بعيد فتصيب أهدافها في الصميم. انهارت القبائل أمام الغرياء البيض بخناراتهم السوداء وسط الغبار الذي تحدته جلات الجيب. وألقوا بهراواتهم أمام البنادق اللامعة، واكتفوا بهز رؤوسهم في الهواء وقراءة الفاتحة على المختار الذي مات. وعلى الدولة التي أخذها الغريب!

بعد ليلة طويلة عاشها الأهالي على عواء ذئاب الغلاء من بعيد، حلّ الصباح بدفوف نشيد المستعمرين في ساحة المدينة وهم يرفعون العلم الجديد تحت سماء زرقاء صافية ونسيم عليل. طُوق الأهالي الساحة مندھشين منھرين في لون العلم البرتقالي الذي يشبه لون الشفق على بحرهم الهادي. وفي صمت العيون والشقاء، وضع الحاكم العسكري حجر الأساس على أرض موقع بنائية الرئاسة الحكومية الجديد. والأعيان والأهالي، لا حول لهم ولا قوة. لا سؤال ولا جواب سوى الذھول في الأيادي البيضاء التي بدأت تصفّق علها برفرقة العلم وسط الساحة. ثم قال الحاكم العسكري بالمختصر العفيد: - جنّاكم لنحميكم من أي عدوان. جنّاكم لنحميكم من أي مكروه، فنلقيم طاعتنا حتى لا نخضب منكم فنغضب عليكم. فكفونا تحت ظل وقداة هذا العلم حتى نبني معاً الدولة المتقدمة الغنية بخيرات هذه الأرض المعبطة. سنصدر القمح إلى إنجلترا، وسنصدر الذهب إلى إيطاليا، وسنصدر الكافيار إلى فرنسا، وسنصدر الفاكهة إلى أميركا. وسيكون لكم السوق والدجاج والشكر الجزيل. وشكراً! سمعوا ما سمعوا، وهزّ الرأس لا يعني بالضرورة الفهم. فمن فهم غادر المكان، ومن لم يفهم تسمر في مكانه حتى غادر الحاكم الساحة وتبعه الحرس والجنود في سياراتهم العسكرية. بعضهم ذهب إلى حقله ليستأن جميع بعض ذرة القمح. وبعضهم من ذهب إلى البحر ليلتقط بعض السمكات النافقة في طليحه. وبعضهم من لحق بغنماته ليعيدها إلى صوابها في الفتي جنب الدار. والأعيان تعبوا من قلة التفكير في أمر هؤلاء الغرياء المدججين بالسلاح، ولا حول لهم ولا قوة تمنع الخضوع لأوامرهم.

لم يظهر الفلكلور الشعبي لهذه الدولة وتسمّع به شعوب الدول المجاورة إلا بعد افتتاح الإذاعة التي أنذعت نص خطاب الحكومة الجديدة في الشعب. ولسمع العالم أن دولة «طين» تعني «التراب». وعندما يلتقي الطين بالتراب، يكون لهم الماء والزرع. ويكون لنا البترول. وظهر للبترول فعلاً من باطن الأرض التي شهدت منذ زمن الحكايات الشعبية والفروسية وقصصات الغزل العربي. جاء الغريب لحفر بألة تشبه ذيل الديناصور الأسطوري ويظهر الذهب الأسود. ليرى النور ويرى بالتالي البحر وهو في طريقه إلى أوروبا. سعر

قطرات الماء

بهيبة حسين *

القاهرة. تبع فهمي وعمل كثيرا حتى يؤمن مؤسسته الخاصة سواء مكتب المقاولات او الاسرة، ولكن فهمي يرفض لقائنا على النيل فهو يفضل ان نلتقي في أحد فنادق مدينة نصر لأنها كما يرى أكثر أمنا، ربما يكون مشغولا فهو دائما مشغول، حتى عندما نلتقي تقطع جلستنا أجراس محموله التي يتلقاها فزعا وكأن محدثه يرانا معا، ولا تخرج مكالماته عن اتفاقات العمل بينه وبين المقاولين المتعاملين معه، أو العاملين عنده لتحديد مواعيد وصول عربات الطفل والرمال وأماكن تشوينها، كما يتلقى مكالمات من «بسه» زوجته التي نسبت اسمها رغم انها كانت زميلتنا بالجامعة، وهو يدلها «ببسة» كان أخر لقاء بيننا قد اشترى لها سيارة جديدة هدية ارتداء الحجاب ونجاح ابنه «تامر» وابنته «هايدي».

لذتي بحمامي البارد حرضتني على الخروج عارية من حجرتي وفي يدي البشكير، استمتع جدا بقطرات الماء المتساقطة على بلاط الحجر. لن اتصل بفهمي سوف اتصل بباسر فهو يسكن قريبا مني، هو الوحيد الذي سيرحب بلقائنا على النيل لأنه من عشاقه ومن الموجهين به كما يقول على حد تعبيره عن نفسه. وجع ياسر وألمه بلا حدود، ألم يعترض قلبه بسبب انهيار اوضاعنا العربية، ولأننا نعيش هذا الزمن الرديء - وهذا ايضا تعبيره - وفي لقاء اتنا يسقط في ألمه مع سجاثره الكثيرة التي يشغلها، ومع أبعاد الكبريت المطفأة التي يعيث بها في اذنه واسنانه طوال الوقت.

لا يخرج ياسر من ألامه سوى حديثه عن ابنته «خلود» فهو يضحك حتى تدمع عيناه وهو يحكي طرائفها وكان آخرها سؤالها الذي وصفه بالسؤال الذكي وهو كيف تسير النملة فوق البطيخة وهي مقلوقة ولا تسقط.

لن يلتفت ياسر الى بلوزتي الحمراء وجونلتى القصيرة السوداء، ولا الى رائحة الصابون على جلدي، ولا إلى لون شفتي، ولن يتبع لي فرصة لأحدثه عن متعتي بشقائتي أسفل الماء البارد. رفعت البشكير الملقى بجواري، ولفتت جسدي به ليتشرب ما تبقى من ماء، وليتشرب بقايا قطرات ما زالت تبلل شعري. الساعة الآن في المنية وصلت الى الثانية عشرة، نهضت تاركة البشكير يسقط على الأرض وسرت عارية الى المطبخ، صبيب كوب ماء وعدت الى درج الأدوية، أخرجت قرص «كالميام» واحد ونصف مللي، ابتلته وتكررت على نفسي في السرير خلال عشر دقائق سوف اسقط في نوم عميق.

أمواج النيل تتحرك تحت نسيمات الهواء، مرة بنعومة ومرة بقوة ارتفعت الأمواج حتى طال رذاذهما وجهي وذراعي. فردت ذراعي ونمت على ظهري عارية تحملني أمواج النيل، وأنا أفتزق فوقيها، تلسعني برودة الماء، فأغوص قليلا ثم أرتفع. سألت نفسي وأنا متكورة في سريري، لماذا أحلم انني أجلس وحيدة على شاطئ النيل؟ لست وحيدة لهذا الحد، أصدقائي كثيرون، سوف أخرج مع أحدهم. وضعت التليفون في حضني، طافت عيناوي على الاسماء في أجندة التليفونات.

رؤوف صديق قديم ومحبيب، سوف أتصل به لنتلقى الان، وسوف أقترح أن نذهب الى مكان على النيل، لن يصدق دعوتي له فهو ينتظرها كثيرا. لأجهز ملابسي قبل أن أتصل به، سوف أردي بلوزتي الحمراء، أحتاج لنظرات عينيه تتسلل من فتحتها الواسعة الى صدري وإلى استدارة وئسادك ثدي، لأسحب ايضا الجونلة القصيرة السوداء من فوق الشماعة، فأنا أحتاج لأحتكاك ساقي مع ساقي، هذا الاحتكاك الذي يبدو عفويا وأعرف إنه مقصود.

رؤوف رجل لطيف سوف يتحدث طوال الوقت وهو يلمتهمني بعينه عن تاريخه القديم في السجون التي ما كان يفسرها حتى يدخلها، وعن صموده تحت التعذيب بين ايدي العسكر في سجون جمال عبد الناصر، وعن مكتبه للمحاماة الذي أصبح من اكبر مكاتب البلد، وعن المطبعة التي يمتلكها، وعن ابنه طارق وابنته رشا، وعن ملايين التي وضعها لهما في البنوك، لكن سوف اسمع للمرة الالف لنفس الحكايا، ولكن رؤوف ينام في العاشرة ليستيقظ في الخامسة صباحا، يمارس الرياضة والمشي ثم يذهب الى المحكمة والساعة الآن العاشرة.

اذن لا اتصل بفهمي، ولكن قبل ان اتصل به سوف اغد حماما باردا. دائما أتمنى اختراع براد للماء على غرار السخان يبرد المياه بدلا من تسخينها، فأنا لا أكتفي بلسعة الماء البارد برودة طبيعية على جلدي، وسوف استمتع بشهقات أكثر وأنا أتلقى رشات الماء الأكثر برودة فوقي.

لا اتصل بفهمي على المحمول فهو لم يعطيني رقم بيته، وهو لا يعود الى البيت قبل منتصف الليل، فبعد أن يفسد شركة المقاولات التي يمتلكها يقضي ساعة أو ساعتين مع أصدقائه في بار فندق بيروت، وأحيانا يقضي الوقت يلف بيسارته في شوارع

* كاتبة من مصر

كانت صديقتي.. كنا نتحدث من وقت آخر.. قرأ لي بالفرنسية ما كانت تكتبه.. أحياناً أعطيها دروساً باللغة العربية.. يمينه امرأة حرة.. وكانت معجبة بحريتها.. صبية.. وكنت أحسدها.

يمينه صبية جميلة

إنها تشبه فرس عربي.. جبهة عريضة.. عيوان سوداوان.. أنسان كبيرة وعنق طويل.. خصر نحيل وعجز مثقلة.. كانت تحب الخيول ترد لي بأن الحصان هذا النبل المستعمل منذ الأبد كخادم للأعمال الجبرية يشبهها.. فأضيف ويشبهني ثم تتابع، بأنه الذي أنقذها من الموت وبأنها عندما تمتطي تشعر بأنها سيدة العالم.

يمينه لا تملك شيئاً

لا تملك يمينه شيئاً سوى رجل لم يبل على طفلها مادها، ما ساعدها على الحياة لقد فضلت يمينه الانفصال عنه لمعاملته السهولة وترفع عائلته عليها.. من القصص التي كانت ترويها بأنها يوماً كانت تأخذ قسماً من الراحة على الأرض عندما مر بقرية راکلا إياها بقدمه مردداً رائحة الجيفة؟.. كيف للحياة الزوجية أن تستمر بعد ذلك!

يمينه جزائرية.. من الجيل الذي ولد في فرنسا والذي يصوم ولا يأكل الخنزير والذي يفتخر بأنه جزائري ويشكل غامض بأنه عربي كان إحساسها باختلافها حاداً خلق عندها عقدة الأنفصل فلكي يعجب بها محيطها الفرنسي تفصل يديها بماء الكلور؟

يمينه تقشّر في الحب

أحببت جزائرياً مثلها معتقدة لكونهما ذات نشأة واحدة سيفقامان.. كان والداها يعملان في مصنع واحد وعائلتهما تسكنان في المنطقة ذاتها.. حاولت بكل رقتها ويكل عنفها أن تطوعه قلم قفلح، حتى انها اقتضعت باب شقته بقدمها.. ركلت الباب لأنه لم يرد عليها كحصان حقيقي كانت تبحث عن ملاذ.. عن الحب! لكنه لم يكن على مستوى عواطفها هي التي أحيته لأنه كان أول من وضع كفه على شعرها ومسهه برفقة؟

كنت أراها تأكل.. كنت أراها تضحك، كنت أراها تنام كنت أراها تصمت!

لم أكن أراها تبكي، صباحاً ينتهاي لسمعي صراخها وطفلها وأحياناً حديث دافئ بل شجي بين أم وطفلها.. أم.. يمينه أم تلاعب ابنها فيضحكان معا ويتجاخبان لا أحد لديه الحق أن يذلها.. أن يؤلمها.. أن يطوعها حتى أنا من اخترعتها!

الطمع ضر ما نفع.. لماذا طمعت وأجرت غرفتين بدل غرفة واحدة كعادتنا كل سنة دراسية؟ ربما لكي اخفف على زوجي فلا يعد يشعر بارتفاع فاتورة التلفون!

ضحت بالغرفة التي هي مكتبي أي - الغرفة التي تحوي عالمي أفرقتها من فوضاي المرتبة من ملابس الداخلية والخارجية من مكتبي جاعلة من حمامي مقراً لاداعي نظفنا الحيطان أنا ويمينه لأن يمينه تظهر من وقت لآخر مظاهر مرضية بالنظافة الزائدة.. ولكن يمينه تصعد صباحاً قبل صعود الشمس إلى السماء بقباب خشبي.. فتوقظ نومي الهش الصباحي الذي كنت قد أمضيت نصف الليل لاستعادته.

نسيت أن ليمينه طفلًا

ياسين أو روبرت، أمه تناديه بياسينو وأبوه بروبرت، له ست سنوات من العمر أتذكره عندما كان رضيعاً.. زرت أمه في بيتهم الباريسي الواقع في حي راق فالرجل الذي كانت تعيش معه يمينه رجلاً غنياً.

هناك أطفال يدخلون قلبك سريعاً فتشعر بأواصر القرى اتجاههم.. وياسين واحد من الأطفال الذين أحببتهم وكأنه ابن أخت لي.

ومع هذا نسيت عندما طلبت مني يمينه أن تسكن في بيتي بعينها المتوسلطين أن لها طفلًا.. أو ربما تناسيت أو لم أكن أقيس الحجم الذي سيأخذه هذا الصغير؟

يمينه تمضي ساعتين في حمامها

لا أدري ماذا بوسع يمينه أن تفعل في الحمام طيلة هذه المدة.. تسفح الماء وتدع جسدها كأنها تريد أن تنحت لصها وعظمها من تحتها.. صحيح أن شعرها سميك مكرز وطويل ولكن ساعتين لنفسه؟

كان ليمينه الوقت كما كان في الصنبور الماء.. كنا ندفع لشركة الماء والكهرباء ما تدفعه لنا.. لأنها كانت تنسى أن تطفئ الكهرباء كلما غادرت الغرفة والبيت أيضاً؛ أما فاتورة التلفون فقد تضاعفت!

يمينه وعدتني أن تساعدني

صحيح أنها لم تعدي بالحرر الواحد إلا أنها أوعت لي لكنها لم تفعل ذلك أو بالأحرى لم تساعدني إلا فيما ندر.. كانت تقرأ كثيراً وتنام أكثر.. تفصل وتترك غسيلها في الغسالة حتى أتى أنا لأخرجها وكما أكره ذلك؛ كم أكره نشر الغسيل على الحبال النخيلة المتوازنة بأبعاد متلاصقة.

* شاعرة من سوريا تقيم في باريس

سياح الساحة ذات الشكل المربع واطى.. تلوح من خلفه بنايات لمطاعم أو فنادق رخيصة.. بعد دقائق امتلاً الركن الشمالي بجند ضامري الأجسام، يدخنون بشراهة.. جلسوا بالتتابع على السياج، لم يتبادلوا الكلام كما لو أنهم قالوا كل ما عندهم في الطريق ولم يبق الا انتظار السيارة التي ستقبلهم، أو ربما هم منشغلون بالتحدث إلى أنفسهم.. هل هم عائدون من وحداتهم في أقصى الشمال ويرومون الوصول الى بيوتهم في الجنوب؟ أم أنهم ماضون الى تلك الوحدات؟

انتبهت إلى صبي يقارب العاشرة، يرتدي بنطلوناً قهوائياً مهترئاً في الركبتين، وقميصاً أكبر من مقاسه.. لم يقل أي شيء.. فحقت الكيس وناولته برتقالة وقطعة بسكويت.. ظل ينظر إلي للحظات قبل أن يمد يده ويختطف ما بهدي ثم يهرب خشية أن يراه أحد، كما لو أنه قام بالسرقة.. وعن حين لأخر يخرج أناس من أحد المداخل ويقطعون الساحة نحو المداخل الأخرى.. أناس عابسون متشنجون.. ودخل اثنان في معركة فيما كانت امرأة تقف قريبهما، ترتدي ثوباً لماعاً وشعرها أحمر طويل يصل حد الفخذ.. وبينما هما يتبادلان الكلمات والكلام القبيح انسلت هي الى المدخل الذي يحمل الرقم (٢).. كان الوقت يمر سريعاً والليل يتسلل ليغطي الفضاء والأشياء.. قلت: لا بد لي من معرفة المكان الذي أنا فيه، ولكي أعرف ذلك علي أن أسير بضعة أمتار لأستطلع الطريق الصحيح.. وحتى لا أتعرض إلى ما لا تحمد عقباه لا بد أن أتحاشى السؤال.

حملت حقيقتي ومضيت صوب المدخل الذي اخفت فيه المرأة ذات الشعر الأحمر والثوب اللامع.. كان علي أن أمر بدروب ضيقية قبل أن أصل الى شارع عريض تضئته فوانيس معلقة على أعمدة متوسطة الطول..

لا ادري إن كان الضوء المنبعث منها بفعل الزيت أم انها مصابيح كهربائية على شكل فوانيس.. شاهدت لافتات كثيرة تبارك الثبات على المبادئ والانتماءات العظيمة، وصورا تزين الأعمدة وأجهاض الببوي لرجل واحد بدت عليه ملامح الصرامة، وزينة من سقف النخيل والأوراق الملونة.. نوافذ

جلست - بعد ثلاثين عاماً- على مصطبة خشبية متأكلة الحواف.. بدت الساحة أمامي خاوية والأبنية حائلة الألوان.. حقيبتي ملائسي بمحاذاة المصطبة، وإلى جانبي كيس به ما تبقى من طعام.. انظر إلى الشجيرات العارية من أوراقها- مع أننا في منتصف الربيع- وأجتر الصور التي اخترزتها ذاكرتي، فلا أجد أيما تطابق أو تشابه يوحي بملامح واضحة لما أرى.. كل شيء شائع ومهترئ، وأنا أعود بعد ثلاثين عاماً بجد لم تعد خلاياه تتجدد.

السيارة التي أفلتني من عمان الى بغداد رمقتي إلى هذا المكان.. نزل كثير من الركاب وبقي القليل منهم.. ترددت قبل النزول وأنا أتطلع من نافذة السيارة.. قلت للسائق: - أروم الوصول إلى «مدينة الثورة».

رمقتي ولم يعلق بشيء.. أنا من ناحيتي كنت أستعيد الكلام الذي قلته، فريماً أخطأت في التسمية، ولما كانت عيناه ما تزالان تحدقان باستغراب فقد نزلت في ساحة مربعة الشكل كان عدد من الرجال يعرضون خدماتهم.. سائقون وحمالون وأطفال يبيعون الحلوى والفاكهة.. الجميع يتحدثون بطريقة سريعة ويفرغات لم تدخل قاموس ذاكرتي من قبل، حتى ليصعب علي الإمساك بجزئها.. الوجوه غريبة، ممصوفة، والمكان الذي يفترض أنه (كراج العلوي) لا أثر لخارطته القديمة.. أخرج مساعد السائق الحقيبة جميعها.. وبعد أن مضى الركاب كل صوب طريقه، رحت أتطلع في المكان.

أربعة مداخل تقضي إلى شوارع طويلة ليس لي من علم بنهاياتها.. مدخل رقم (١) يقف عنده عدد من الشرطة وتسد الطريق إليه دعامات كونكريتية.. حملت حقيقتي ولم ألتفت إلى أحد، فقد انتابتنى مشاعر مضطربة من الوجوه المريبة.. كانت ثمة امرأة تهم بصعود سيارة أجرة، أسرعت إليها ورحلت أسألتها:

- كيف يمكنني الوصول إلى مدينة الثورة؟ نظرت إلي ولم تجب.. بدت نظراتها كما لو أنها لم تفهم السؤال فأعدته ثانية، لكنها كانت قد استقلت المقعد الخلفي وأغلقت الباب بسرعة كأنها تهرب مني.

* قاصه من العراق

أردت أن أقول إنني لست غريبة.. أنا ابنة هذا البلاد، وما إن هممت
بالكلام حتى راح يسعل سلات حادة، ولما انتهى قال:
- الدفع مقدما

أخرجت ورقة من فتحة (مائة دولار).. نظرت إليها وقبل أن
يفتح فمه قلت:

- وصلت ثوبا ولم يسعفني الوقت للتصريف.
مد يده وأمسك بالورقة بأصابع مرتعشة.. ثم قام من خلف
المكتب ليوصلني إلى الغرفة.

* * *

مذ أخبرني الطبيب الهولندي بأن المرض الجيئ يسري في
جسدي قوت العودة، لأجد لي قبرا إلى جانب قبور أملي..
لم اسقط قبل هذا الوقت في فسخ الحنين، حتى أنني لم أحمل
معني صورا حين غادرت بلدي، الصور تنكس جمرات
الذكرى، وأنا أريد أن أبدأ حياتي بعيدا عن عذابات
الماضي.. كنت قد نحتت في إبعاد قلبي وعقلي عن كل ما
يجعلني عرضة لموت بطيء، تأقلمت مع الناس الغريباء في
البلد الغريب.. وأصبحت فيما بعد أنجاهي بكيمية المفردات
التي أتقنها من لغتهم.. اشتغلت وأحببت.. حلمت بتكوين
أسرة كثيرة العدد تعويضا عن أسرتي التي ماتت تحت
انقراض الجيئ إبان حرب الخليج الثانية.. ومرت عشر
سنوات قضيتها مع زوجي، لكن عدنا ظل النتين برغم
المحاولات المتكررة مع أشهر الأطباء.

لم يكف القدر بذلك بل أخذ زوجي إلى جوار الثرب وتركني
أصنع من ذكرياتي زادا أعتاش عليه فيما بعد.. ومع ذلك
لم أقع فريسة الماضي.. كنت أقبل على الحياة بعد كل عثرة
بارادة أقوى.. تخللت حياتي صداقات حميمة وأسفار
كثيرة.. وكان الوطني يأتي على خاطري مثل حلم جميل لا
يقف طويلا ولا يستوقف.. يمر كما تمر وجوه الناس الذين
تجمعهم صيحة طريق ما طربت أن تنتهي.. هكذا دريت
حواسي وأتقنت لعبة النسيان أو التناسي في زهم سنوات
أخرى لم أعد أياماها... لكن، منذ أخبرني الطبيب الهولندي
بحقيقة مرضي، فتحت الذاكرة أبوابها وأزلت الركام رويدا
رويدا، فقام الحنين من مشواه وأعلن عن سيطار ناره،
صارته مقهرة الجحف تترائي لي كما لو أنني تركتها
بالأسس يوم دفنت جثث أمي وأبي وأختي الصغيرة.. لا
أريد لجسدي أن يستقر بين الغريباء.. هذا ما عزمت عليه،
وهذا ما حملني إلى هنا.. لا بد أن السائق أخطأ المكان.. غدا
صباحا، حين يتجلى الليل ساتنين الأمر.
سحبت الغطاء على نصف جسدي وأغضمت عيني.. أصوات

الببوت بعضها مضاء والكثير منها مظلم.. وفيما كنت أحاول
استيعاب المشهد نبح كلب من وراء سياج طيني فألقى الربيع
في أوصالي.. عدت خطوتين كيما أكون متحفظة إذا ما
هاجمني، مع أنني لا أملك الشجاعة في مثل هذه المواقف..
فكرت بالرجوع إلى الساحة في الوقت الذي خرج رجل كهل
من أحد الببوت فهمت بمبادئه لكنه عاد مسرعا إلى البيت
الذي خرج منه كما لو أنه نسي شيئا.. لم يخرج برغم مرور
وقت طويل.. هذا يعني أنه لم ينس شيئا، ربما فضل البقاء في
ذلك البيت حتى الصباح.

كان عدد الجنود قد تزايد، وتوافد آخرون بعد دقائق.. وثمة
ركاب جدد ينزلون من إحدى السيارات ويتجهون إما إلى
المدخل أو إلى سهارات الأجرة المرسوفة في أحد الجوانب..
سرت إلى المدخل رقم (٣) وما إن اجتازت الممر المحاط
بجوانب صخرية حتى وجدتني أمام ببوت بانسة من
الجبينكو والصنيج، تنبعت منها روائح عفنة، ويتسرب
دهان المواقف من بين شقوقها.. مشيت بضعة أمتار وأنا
أتساءل: أيمكن أن يكون الأمر قد التيس على السائق
فأنزلي في المكان الخطأ.. أتذكر أن صوتي كان واضحا
حين قلت له: أروم الوصول إلى مدينة الثورة.

صحيح أنه حقق إلي باستغراب مما حدا بي إلى تكرار
الكلام خشية أن يكون الرجل ثقيل السمع، لكن مساعده
أسرع وأنزل الحقائق، وهذا يعني أنها المحطة الأخيرة التي
أعرفها منذ ثلاثين عاما، والتي تتفرع منها الدروب إلى
المدن الصغيرة ومنها مدينة الثورة.. كل ما في المكان ليس
له علاقة بكراج العلاوي، ولا بأي مكان اعرفه سابقا..
وبما أن المدن كما البشر تشيع وتهرم وتغير، فقد ايقنت
إن ما حدث خلال هذه السنوات كفيل بطمس ما كان قائما..
لدفت إلى مرشبه معتم، ينتهي بمكتب يجلس خلفه شاب
ملاحمه لا تنم عن عافية.. كنت قد قرأت اليافطة (فندق
الذكريات)، فوجئ الشاب بدخولي واندھش من طليبي حين قلت:
- غرفة من فضلك.

لم أسأل عن أجرة المبيت ولا عن الخدمات.. أردت فقط أن
أريح جسدي من ساعات السفر المضنية، وأنقد نفسي من
الليل الذي تغفل في كل شهر من المكان.

- لا يسمح بايواء النساء.. هذا فندق يؤدي خدمات سريعة
للجنود فقط.

لم أجد الرد، لكنه أرفد:

- يبدو أنك غريبة، ولذلك يمكنك البقاء حتى الصباح، برغم
أنني أتناول التعليمات وقد أعترض إلى عقوبة الطرد.

بساطيل تصعد وتنزل على السلام.. مهمات وغناء
مقطع يطو وينخفض.. نمت نوما قلقا وعندما سقط ضوء
الشمس على وجهي أفزعني لحظات الصبح، فقد كنت
أتعذب بكابوس مربع.. رجل يدفعني من قمة جبل ليلقي
بي إلى أسفل الوادي، وأنا أصرخ، لكن أحدا لا يسمعي:
- الصمدله إنه الصباح.

بساطيل الجنود تنزل السلام مرة أخرى.. أصواتهم تلو دون
ان التقط ليها مفردة منها.. أسرع إلى النافذة فتحتها فبالني
ما رأيته.. النافذة تطل على مقبرة شاسعة ليس لها حدود..
قبورها بلا شواهد.. فكرت عيني لئلا أكون ما زلت أحلم..
لم أكن أحلم.. لا أتذكر مقبرة بهذا الحجم.. يمكن أن يكون
قد مات في بغداد وحدها كل هؤلاء خلال الثلاثين عاما
الماضية؟ هذا يعني ان مقبرة النجف - وهي أكبر مقبرة
في العالم - قد اتسعت هي الأخرى، وربما امتدت إلى
البيوت والشوارع.. يا إلهي.. أين يمكن أن أجد قبور أهلي؟
وماذا عن اقربائي.. من يتحمل وزر امرأة جاءت لتموت
بينهم.

* * *

عدت إلى الساحة.. هي الوحيدة التي يمكنني أن أعرف
من خلالها موطن قديمي.. كانت النسوة قد انتشرن في
الزوايا.. يقدمن الشاي والقيم بينما أفواج الجنود ما
زالت تتدفق.. عربات للأكل السريع وأكشاك سجاائر
وأطفال يبيعون العلكة و دراويش يحملون الأدمية
المستنسخة ويتوسلون الناس لشراؤها.. وجوه.. وجوه..
وجوه.. شاحبة مصفرة، معصورة، مغبرة.. ولهجات من
كل صنف ولون.

جلست قرب امرأة مسنة.. شربت الشاي وطلبت (لغة قهيم).. لا
متسع من الوقت لأسألها.. أصابعها تعمل بسرعة عجيبة،
والجنود يشربون الشاي على عجل.. شاحنة عسكرية تخرج
من المدخل رقم (٤) يتحلق حولها الجنود.. تمتلئ وتمضي
بهم.. إلى أين؟ لا أدري.. وشاحنة ثانية.. وثالثة..
حين فرغت المرأة سألتها:

- ما اسم هذا المكان؟

أجابتي بسؤال:

- هل انت غربية؟

- ترددت ثم أجبت

- نعم.

قالت:

- انه كراج الثورة

لم أتذكر كراجا بهذا الاسم فعدت لسؤالها:

- هل تقصدين مدينة الثورة؟

رمقني المرأة بهدئة ثم قالت:

- انت تحدثين عن مكان لم يعد له وجود.

- كيف؟

تلفتت كما لو أنها خائفة من شيء ما قبل ان تقول:

- مادمتم لست من هذا البلد فسأبوح لك بسر.. انا من مدينة

الثورة.. أو بالأصح من الذين نجوا من المذبحة سألتها

والذعر يتملكني:

- أية مذبحة؟

زمت شفتيها وراحت تصب الشاي لرجل عابر.. ظلت

صامئة حتى انتهى ومضي.. قربت رأسها من اني وقالت:

- ألم يسمع العالم بنا؟ إنها اذن لخسارة كبرى.. خسرتنا

الحياة ومثنا قبل أن نموت.

تلفتت ثانية وهمست:

- كنت خارج المدينة عندما أحاط بها رجال الحاكم.. ألقوا

عليها السموم من الطائرات وانتهى كل شيء خلال ساعات

قليلة.. انت قريبة الآن من المدينة التي كانت.. إنها اليوم

مجرد مقبرة لا تحدها عين.

وأشارت بيدها

- انها خلف ذاك الفندق.. قبور لا تحمل اسماء أصحابها.

سكتت ثانية.. بدا وجهها المتفضع أكثر شحوبا وغارت

عينها.. ثم نظرت إلي وقالت:

- محظوظ من يجد له قبرا يحمل اسمه.

سألتها:

- لماذا فعلوا بكم ذلك؟

قالت- وهذه المرة لم تلتفت- الفقراء دائما حطب الحكام،

مع انهم يأتون إلى الحكم محمولين على اكتفاهم.

* * *

القبور هناك مزدانة.. تظللها الأشجار وتحيط بها

النباتات المزهرة على مدار الفصول، حتى لتبدو المقابر

مثل حدائق غناء.. ليس من الحكمة ان أجد لي مكانا

قرب شجرة، إلى جوار زوجي؟ بين اصحابي الذين عشت

بينهم ثلاثين عاما؟

كنت قد دفنت زوجي بين شجرتين أغصانها متشابكة من

الأعلى كأنهما تعقدان اتفاقا على حمايته.. سيجت قبره

بإطار من الأزهار ونقشت على شاهده (ستلقي في الجنة)..

وعلى عكس ما كان لي من الأمان في تلك البلاد الغريبة،

يبدو أنني مضيت إلى الجحيم.

الورد لا يعشق الدمع

عادل الكلياني *

(السم الذي لا يقتلني يزيني قوة)
(نيتشه)

أحد أبنائه الذي يجلس أمامي قد أعد القهوة والتمر والفناجين لم أسمع نداءه لي للمرة الأولى كبر نداءه بصوت مرتفع.. إن تفضل.. انتبهت وقلت.. هل جاء أبوك؟ رد مبتسما بالنفي.. ثم تداركتني بسرعة بقرقرة الفناجين ماذا يدعيه إلى التمر مرحبا بالتفضل.. كنّا نجلس على زرابي حمراء فيما كنت أضع النظر في ذلك الصندوق المغلق بالرموز وأنا أحسني القهوة في فنانجاني ذي لون أبيض عليه رمز لسيفين ونظلة وقلت هامسا في نفسي.. ما هي رموز النفس لأبيك وما هو مفتاح الدخول؟ وتذكرت اني جئت لاستغلّ تحت نخلتهم ولكنهم أبعدوني بالسيف.. قلت معناه النظر إلى الساعة بتوتر.. لقد تأخرت.. أين أبوك؟ قال كمن يحاول معرفة شيء ما ذهب يصلي! كم نحن نصلي دون أن ندري؟ وأردف.. أي خدمة تفضل.. قلت له بأدب جم أطال الله عمره.. ابغى سلامي.. واستأذنت لأتصرف وقبل الخروج التفت حولي لعلي أراهما وما رأيت شيئا إلا الظلمات.. وقبل أن أبتدئ سألتني.. هل أنت مريض؟ قلت: ربما.. لماذا؟ قال: ما سر كل ذلك الغياب؟ حملت في بيت الجبل الشاهق لعل الذي ينتجج بعض ببنائه؟ وكم يشتدّ هؤلاء بأشياء كثيرة لا تستحق الذكر.. فعلت ذلك كمن يحاول التخلص من سؤال محرج وقلت له: ناظرا في أعماق عينيه كنت أفكر كيف مر القطار.

قالت لي أمي: حاول مرة أخرى وتصرف بحكمة أنت رجل انفعالي ولكنك طبيب القلب يا عادل! طبعته قبلة الحنان على جبهة أمي واستشعرت بشيء ما في صدري يزيني اصرارا على مواصلة الطريق لمعرفة آخر المشوار.. كانت أمي قد أعدت وجبة العشاء لم تكن لدي شهية للأكل سوى اني سكبت كأسا من الشاي الأحمر وارتشفت النكهة ثم وضعت بجانب الكؤوس الأخرى.. أمي قالت انها تريد هذه الفتاة (لحاجة في نفس مقبوبة).. نهضت وفتحت باب الحجرة.. دخلت واغلقت الباب ثم استلقيت على الفراش واضعا كفا يدي على مؤخرة رأسي محملا في السقف الذي بدا لي وكأنه شيخ أبيض يهرب من سلطة الاقطاع ليتلاشى بعد حين في مدائن الغفلة.. انعكست أنوار إحدى المركبات المارة من النافذة المفتوحة في الغرفة التي لم أغلق ستائرنا في الجدار الذي يقابلني وتشكلت لوحة من ضياء خافت ذكرني بأمرأة تختصّر صرخا عند لقاء الجسد.. استجمعت كل أحلامي وتذكرت وجوها ملطحة بالخيشانة والاباطيل.. كل الذين عاشرتهم كانوا كالقارطاس الممزق بعثرتهم في المهملات! فتحت نوافذ الماضي في صدري.. لكم أتعبتني الزلازل والاعاصير.. ولكم أهرقتني

ذات وقت عندما أفرغت ما في رأسي من تفكير طويل اتجهت صوب مناجاة الحب في قلبي، التحفت برداء التواضع اطلب القرب من هؤلاء.. كان الوقت يقرب من عسعة الليل.. فتحت لأحدهم الباب وقال بنبرة تغلوها الدهشة.. غريبة.. عادل.. تفضل ألفت داخلا وفي وجهي بعض علامات الخجل وبلغت ريقاي وقلت.. لا غربة بعد اليوم.. قاذني إلى مجلس ذي قاعة صغيرة ذات باب خشبي.. بيوتهم تنطق بالفقر والمعاناة ولكنهم أعزاء بنفسوسهم.. جلست محملا في السقف كأن يبدو من الخشب وانصاف الجدران من اسمنت والباقى من تبن وطني.. في الواجهة المقابلة للباب الخشبي علقت صورة لعبدالناصر والأخرى لرب البيت.. كأنما يريد أن يقول لكل من يرى ذلك المشهد بأنه ناصري وكفى.. وتذكرت وأنا أنفخ الصدء أسفا فلسفة الحياة والهرمان كان ذلك التنفس البطي قد هدأ من روعي وأعاد اتزانني الذي فقدت بعضا منه أثناء دخولي.. كان ثمة صندوق صغير من خشب مرسوم على الزاوية اليمنى من الباب الخشبي للمجلس.. منذ سنين مرت وأثناء زيارتي لهذا الرجل بحكم القرابة كان يفتح هذا الصندوق برمز قديمة موجودة في القفل ويخرج منه مجموعة من الصور محفوظة في غلاف قديم.. ربما يستعيد بعض أيام الشباب من الذاكرة البعيدة التي تركها هناك حيث الغروب ليتفاخر بماض هو ليس له أهل ويرضى بالخاص وليس خليف بالرضا.. كان مما يثير الغثيان أحيانا ولعه الشديد بالافتخار بابن اخته الذي كان ينقل تعليمه في مدن رعاة البقر ويقول انظر إلى هذه الصورة كم هو يشبهني.. كانت الصورة لرجل بدين غير ملتح وملامحه تشي بابتسامة بعيدة ربما على غير ما كان يظن به حلم صاحبنا.. ومرت السنون بعد هذا الواقع عندما رفض الزواج من ابنته التي قدمها له في طبق من ذهب كما يفعل أي اقطاعي في سلطة المصالح ويجرد الضمير من مبادته فالغاية في هذه النفوس لها ما يهبرها.. كم تغير صفو النفوس حتى ما عاد يذكره.. مستهزئا بالمرأة التي تزوجها ومستغربا كثيرا كيف ان الحلم الجميل الذي رسمه لابنته قد تلاشى بعيدا خلف سحب الفجر ذات صيف.. كم تتغير النفوس في لحظة من انظر كيف يشبهني إلى رجل لا يستحق إلا الضفادع.. كانت تلك الأيام التي مرت كأنها ماثلة أمامي أتية في بحر الذاكرة وأغرق بأحاسيسي وأغيب عن الوجود.. تجرحني اللحظة وتبكيه الذكريات.. كان

* قاص من سلطنة عمان

المواقف والكلمات. تهنئت ثم نهضت واتجهت نحو ستارة النافذة المفتوحة لأغلقها أرسلت نظري بعيداً حيث (القمم اذا اتسق) أحسست ولكن النجوم تقدم شكوى الشجن للقمم. وتمنعت فيه كثيراً وهو يرسل اشعته اليها لكناًما كان الضياء خطاباً. أو لكان النور كتاباً الى كل القلوب. انزوت في دخلي حينئذ لاسما بعيداً من ارتواء اللحظ والنظر. ومرت لحظة استغفم في نفسي فكأنها تعيد علي سؤال السنين. أيها الحب ماذا فعلت بقلبي؟

عندما اقتربت منه لم يكن بهني وبينه الا مسافات النفس. لم أدر من اين تبدأ الدرب ولا كيف لي أن أقطع كل تلك المسافة. قلت: اني جئت لأقرب منك. فهل تجهون الاقتراب مني؟ متى تقترب الدروب في القلب تحترق المسافة وتهدها الطريق. ركز في عيني قبل أن يجيب وقال: لن أجد لا مبتني أفضل منك. تردد صدى هذه الكلمة في نفسي قليلاً. ربما ان كان لا يعلم شيئاً عن خلفية كنت أحيماها مستهترا فيها بالنساء. وتلقاها اعدتني للذاكرة الى ماضٍ حقيق يوم كتبت الحب على الورق وتراسلنا بالتلاعب والاكاذيب. اللعب بالقلب لا يجعل الحب لعبة ولكن النقد تستطيع أن تخلق للواقعة والمقراء. وتذكرت هل كنت محترماً حقاً؟ انن اذا ما شتمتني خضراء الدمن وقدمت شكواها ضدي، كم كانت منذ عمر من كالمعلقة تتناقلها الابدعي والصناديق والان تبدو (بحجم خربت اصابه اليهاق) وسأثرثر لاحقاً عن كل تلك التفاصيل. ترى لو كان غيري هل كان سيصمت عن تلك الاساءة؟ وهل كان سيصمد علي كل ذلك الجراح. ربما لو كان غيري لأوجعها انتقاماً لكني برغم كل ذلك الاذي كنت صامداً وصامداً احتراماً لشخصي واحتراماً لقول أمي (أنت طيب القلب يا عادل)...

طيب القلب يا أمي! مع كلاب نهشت لحمي ورمتني عظاماً على أرضفة النفاضة والشائعات. وشاء الله أن يمضي كل ذلك للحقد من نفسي..

كلانا يعرف شخصه لكن ليس بالمعنى الحرفي للكلمة هو يقول: انه كان صديقاً لأبي. وأنا أقول أحقاً كان لأبي أصدقاء كهؤلاء العميان؟ وضع الفئجان بيده اليمنى على البساط ثم نهض وادار مفتاح مروحة السقف. ليس لديهم جهاز تكييف. تأقلم هؤلاء الفقراء على فصول الحياة وترعرت فيهم منذ الطفولة سنين الوجاهة والوهج لكن سهطل العالم السفلي تتشكل فيهم (عقلية سلفية بالغة القوة) مهما تبدلت أحوالهم الى حين.

وعاد الى حيث كان وبدأ حواراً عن شكل الحياة لكني قاطعته وأنا أضع دلة القهوة جانباً بعدما تناولنا الكثير منها. حيث استقرتني النقلي والاستجابة وقلت: متى سترد علينا؟ وأعاد مواله القديم (ن) أجد لا مبتني أفضل منك) وسياثيك الدرد قريباً. لم أكن أعلم بأنه جيد العزف على قيثارة ابن ابي سلول وان ذلك الدرد سيحتاج الى سنين من عمري. استأنذت لا انصرف لكنه قاطعني. والشاي بالنعناع..

قلت: سأشره لاحقاً. ورافقتني الى الباب ثم نظر الى وأنا اخفي عنه بتلك الخطوات العرجاء التي لازممتني طويلاً منذ الصغر.

عندما عدت الى البيت كانت تدوب على وجهي بعض علامات الارهاق وكانت أمي بانتظارني لتظفر بنياً يفرجها، ألقيت عليها التحية كانت لوحدها في مؤخرة البيت تسقي بعض أشجار الليمون المتناثر بمغبرة من رمانة ذات اخضرار جميل يتراقص على غصونها عصفور يترنم بنغم حزين اعاد الى القلب أشجان الرحيل والفقْد. جريت نحوه لأجده عن هذه اللحظة مخافة أن تداهمني ذكريات الصوت الجريح، وركضت اليه لكن ما لبثت أن تدرجعت قدمي على حجر كبير فسقطت بالقرب منه وطار.. حتى عندما أحاول التهرب من بقايا الوجد يخذلني التعثر والسقوط.

ضحكتم أُمي وهي تفرغ آخر قطرة ماء من أنية معدنية الصنع في جوف وردة الثمر بغض ألوان الطيف ثم رمت الأنية فجأة وأخذت تركض وراء ماعز اقتحم علينا المكان من الباب الخلفي للبيت حتى اذا اخفي اغلقت الباب وعادت.. كنت على حالي ما تحركت قيد أنملة منطرحاً على صدي بالقرب من تلك الرمانة أباعب أغصانها الخضراء وأرسم تحت جذورها أشكالاً من الشكوى. كانت أشعة شمس العصر تنعكس على وعاء زجاجي وضع بالقرب من باب المطبخ حملته أمي وهي تقترب مني مستأئلة في فرح: ربما انها فرحة اللقاء وهي فتحة باب المطبخ لقضع الوعاء في مكان أمين.. وعندما خرجت اقبلت تحوي أرسلت لها ابتسامة أمل وأنا أحمل حجراً أرشق به قطاً أسود كان قد تساق السور دونما علم منه بان ثمة رجلاً مستلقي تحت رمانة اعجبته برودة التراب والطين، لم يصبه الجحر وقفز إلى الجانب الآخر ولو حدث غير هذا لاسقط سهواً على رأس هذا المسكين المنجرح.. قلت وهي تقترب من أمامي: قال انه لن يجد لا مبتني أفضل مني إلى أن يتضح عكس ذلك! فرحت أمي بهنا وارتست على وجهها المتعب ابتسامة عريضة بحجم ربيع جميل تمنيت لو تدوم كل الفصول لاستفتح بها أحلام حياتي.. المسكونة كانت لا تعلم أن بعض الأسنة تتلاعب بالفاظ الحروف.

قال لي بهود متجدد تحت نقطة الصفر: ابنتي لا ترغب في الزواج.. كل ذلك الوقت..

كل تلك السنين كنت أبحت عن هذا الدرد لكنه جاء رداً متأخراً جدا أضاع بالانتظار بعضاً من سنين عمري بشهادة أمي..

لم أكن في نظره الأفضل ولكنه قلب المعادلة الى تفاضل برقم غير صحيح كأي إقطاعي يتعصب بمسوح الدين ويحكم باسم الويلية. رد وبق لكن الوقاحة صراحة أحيانا. لم يهمني الدرد كثيراً بقدر ما سيكون شهادة اثبات لأُمي الا تجبرني الاقتران بمن تريده..

هؤلاء جميعاً نقوس من فراغ وسيعودون اصغاراً بلغة الموت..

الكلمات.. هي الحياة

* الذهب غالٍ في ساعاته.. ورخيص حين تتحرك العقارب.

* لا أحد فكر بصباح لا يأتي، لأن النوم كان مبكراً.

* جهاز التكيف يمنحنا جنة أرضية، ومع ذلك يلغنه الخطيب في النار.

* تفيق من نوم شبه متيسر في صيف نصف مغلي.. فالتكيف يخلق حالة فرح مؤقتة تنكسر تلك السعادة بين باب وباب.

* من يحسدنا (نفطاً)، نغبطه طقساً.

* الحياة الوحيدة التي تربطني بالعالم تلك التي تندلق من شاشة التلفاز.

* الإقامة الدائمة قرب الفرن لا تستطعم معها سخونة الخبز.

* في هذه الصفحة كان لابد من الكتابة عن المكان العماني. فاكثفت بما أشارت إليه الكلمات لأن الصيف على موقده يغلي.

طالب المعمرى

* كل سطر نكتبه بعث للمخيلة وموت في الحياة.

* كل صديق .. عدو حتى نهاية الطريق.

* الورود تفتحت في الهواء الطلق وماتت جذورها في المزهريّة..

* كل نص حقيقي حين يقرأ بعين النهر، لا يذبل في مزهريّة الوقت.

* لم تكن المسافة كافية، رمينا خيط النظر لينكسر صوّه في القلب.

* كل «دشداشة» نلبسها لتغطية الجسد وكل عمامة مزخرفة لطيف لوني لا تحجب الشمس.

* كل شمس في شروقها اليومي، تذهب سدى. حتى موتها في قبر الظلام.

* تكثر الساعات في يد العرب، ويموت الوقت في قلوبهم.

* لو غير العرب ساعاتهم من يسار اليد إلى يمينها لمكنهم ان يحرروا أفكارهم من ثقلها الساذج على القلب.

كتابة الأمكنة

ماري تريز عبدالمسيح *

لم يعتن معظم المنظرين والمؤرخين للثقافة العربية بدور المكان في تشكيل الثقافة، ويكاد يكون جمال حمدان نموذجاً فريداً وعى بكيفية تشكل الثقافة بتفاعل التاريخ والجغرافيا. والواقع المصري بعامة تتزامن فيه الحقب التاريخية، وتتجاور فيه الثقافات، والإسكندرية خير مثال على ذلك. فيصعب علينا مقارنة تاريخ المكان بناء على منظور خطي، وإلا ترتب على ذلك رؤية أحادية تفضي إلى إساءة القراءة. فالتاريخ يعد جزءاً من ثقافة المكان المتشكلة بفعل العلاقات المتغيرة بين التاريخ والجغرافيا. وتتغير العلاقات القائمة بين هذه الخواص بفعل المستجدات الطارئة، الناجمة عن محاولات تحديث المجتمع، أو السعي لتجديد الفكر، أو ما يعرف بالحدثة. والتحديث والحدثة قد يتلازمان ولكنهما ليسا بالضرورة مترادفين. فالتحديث في المجتمع قد يأتي نتيجة استجواب تقنيات صناعية وألكترونية، أما الحدثة الفكرية فهي وليدة وعي نقدي عليه الإلمام بتفاعلات الوقائع بالأمكنة. فنحن لا نعيش في فراغ مأهول بالبشر، بل نتحرك بين مجموعة من العلاقات تتحدد بها مواقعنا، فإما سلمنا بتلك المواقع، فتصير الأمكنة سجوننا، وإما نقدناها بوعي حداثي واع بإمكانات جغرافية المكان في تحديث التاريخ.

آخر. وكتاب الأمكنة يرتاد بنا مواقع عدة، فينتقل بين بلاد النوبة القديمة والحديثة، والإسكندرية بأحيائها، وأسواقها الشعبية، والجديدة، ومقابر القاهرة، وأحيائها القديمة، كما ينتقل لفلسطين ولبنان ليرصد تحولات الأمكنة هناك.

ونستنتج من قراءة المكان في كتاب الأمكنة أن عملية التحديث تنمو بشكل غير متساو عبر الزمان والمكان. ولذا نلاحظ أن عملية التحديث تقيم جغرافيا تاريخية متباينة وفقاً للتشكيلات الاجتماعية في كل منطقة، أو إقليم. وربما يفسر لنا ذلك عدم تزامن عوامل التحديث في كافة المناطق بمدن مصر وقراها، وهي ظاهرة مؤلها ضرورة تفسير نجاح عملية التحديث وفقاً لمتطلبات المكان والكيانات الاجتماعية فيه، وليس وفقاً

وكتاب الأمكنة (تحرير علاء حامد وسلوى رشاد) يعني بتغاير وظائف الأمكنة وفقاً لتغاير علاقات سكانها، ومرتايتها، ومن ثم فهو يروي جوانب من تاريخ مصر عبر الإنتاج الاجتماعي للمكان. والنظرية التفسيرية للمكان تهيئنا لرؤية مفاهيم مختلفة للحدثة الفكرية، وكيفية تحديث المجتمع. فالتحديث في مجتمع ما يتم عبر محاولات مستمرة لإعادة الهيكلة في زمن ما، ومكان محدد وذلك لإعادة صياغة الكيان الإنساني. وإعادة الهيكلة تنبثق عن وعي نقدي يلم بماضي المكان وراهنه. ومن ثم تغشيه طبيعة الحدثة والتحديث لارتباطهما بدينامية الإنتاج، وهذه تعتمد بدورها على الأوضاع التاريخية والجغرافية، ولذا يختلف تطبيقها من مكان

* ناعقة وأكاديمية من مصر

لمشاريع طوباوية تنسقها جهات ومؤسسات علوية.

فالمكان في «الكتاب المفتوح»، لعلاء خالد يروي «حكايات عن النوبة وأهلها»، فيجعلنا نتساءل عن طبيعة التغيرات التي أصابته، وتقييم مظاهر «التحدي» فيه بالتنقل بين رامنه وماضيه، والمقارنة بين جماعات النوبيين في المواقع الجغرافية المختلفة. وترد لنا تلك الحكايات والأحداث المتناثرة لأهالي النوبة القديمة والجديدة، والمقيم في الإسكندرية، لا لإفادتنا بأدلة أو رصد معلومات، ولكن الأسلوب الروائي الذي يقلب عليه طابع الثثرة هو وسيلة لإثارة الشك والتساؤل في الصورة النمطية التي نحملها في أذهاننا إزاء النوبي، والنوبة، والجماعة النوبية. فالراوي يتنقل عشوائياً دون خطة مسبقة، وفقاً لمشروع محدد يبتغي فرضه أو تحقيقه. فهو يبين لنا أن المكان الذي يرتاده ليس برقعة ثابتة، لها خريطة محددة الملامح، بل موقع متغير، بتغير العلاقات بين البشر، وباختلاف الأجيال. فمثلما تعدد مشاهد النيل، والصحراء، ومحطات السفر، كذلك يتغير مفهوم القداسة، وأدوار الرجل والمرأة، وروى الشباب للبالغين. والاقتلاع من الجذور لم يفقد النوبي هويته، فمازالت اللغة النوبية، منطوقة كانت أم مرئية، متمثلة في الفنون والحرف، والأناء الحركي، والموسيقى، مازالت تلك اللغة الشفاهية تعد أداة اتصال تقيم علاقات حميمة بين الأفراد يقرب عليها انصهار الفرد في الجماعة، حتى تفدو خصائص الفرد مكتسبة من الجماعة، وتغدو المشاركة الجماعية في الطقوس والاحتفالات تدعياً للفردية الجمعية، فالفرد يعتني باستقلاليته وينميها لكي تعود على جماعته بالفائدة، لا ليستقل بشارها لنفسه.

وربما تبين لنا الصور التي التقطتها سلوى رشاد اشتراك الخاص والعام، فتقرأ في لنا البيوت داخلياً وخارجياً في آن، وإن وصدت الأبواب، فهناك شخوص تتواجد أمامها، لتعلن عما يخبئه الداخل، بل تفصح لنا سمات الوجوه الهادئة باستحالة الإخفاء، فلا حاجة للإخفاء سوى لضرورات التعاملات الاجتماعية السلمية، أي لزيادة أواصر الجماعة لا لتعقيدها. فنص علاء خالد الكتابي يشرح لنا ضرورة تعدد الأبواب، حتى يتمكن المضيف من الخروج من الباب الآخر الذي لم يدخل منه المضيف لتوفير المأكّل له، احتفاء به، ودون أن يشعر بذلك. فالعمارة موزونة لاستخدام البشر، فهي امتداد

لأجسادهم، وولفت لاحتياجاتهم. كما يعد البشر دعائم لمبانيهم، فتوزيعهم التشكيلي في صور سلوى رشاد يأتي مكملاً للتصميم، ودعامة له، ولا تختلف وظيفتهم التشكيلية عن العمود في إحدى الصور الذي يلقى بظله على الحائط، وتجسد لنا خطوطه خيال امرأة جالسة. ولا أدري إن جاء التقاط المشاهد وترتيب الصور عشوائياً، أم أملت ظروف المكان. ولكن يفتتح «الكتاب المفتوح» بمشهد ينقسم بين جزء داخلي في الأمامية، وآخر في الخلفية مفتوح على فراغ، قد يكون الصحراء أو النيل أو مجرد الأفق الواسع، وتتوالى الصور لتحثنا عن علاقات بين البيوت والشخوص، تليها لقطات للوجوه، عند الانتقال إلى النوبة الجديدة، وتبدأ معاناة الفرد الداخلية، إلى أن تختتم سلسلة الصور بمشهد لباب نوبي قديم موصد، أو شبه موصد، فالظلال قد تكون مجرد إطار تشكيلي، أو قد تمثل جزءاً دامساً يتسرب من الداخل، موحياً بكيان أو مكان نوبي يدعونا لارتجاده قول أن ينقل على نفسه تماماً. فقد حدث الآن شيء فصل بين الخاص والعام ترتب عليه علاقات ملتبسة، في إطار التعاملات بين أفراد الجماعة النوبية، وفي علاقة الجماعة النوبية بمحيطها البيئي. يود الكاتبان - علاء و سلوى، باستخدامهما اللغتين المكتوبة والمرئية، أن يظل الباب على انفرجحه، ويقوما برحلة الذهاب والعودة، التي قام بها النوبيون عبر التاريخ حيث تغيرت أمكنة الاستقرار بعد الترحال، لرسم خرائط نوبية جديدة، متخذين الطريق عبر شريان النهر، أو عبر خطوط السكك الحديدية، لاكتشاف العالم الداخلي والخارجي، وهي رحلة كانت، وما زالت دائماً تحمل طلعاً للمستقبل، وتؤدو بحنين للماضي.

وقد يفقد النوبي هويته في الإسكندرية، بينما يظل المواطن السكندري يبحث عنها، ولكنهما في نهاية المطاف يجتمعان في المقهى، الذي يمثل بدوره البيت والغلاء، أي الخاص والعام. وفي المقهى أيضاً يلتقيان باليوناني، ليتبين للجميع ارتباط هويتهم بمكان تشكل بفعل علاقاتهم معاً، مما ينهي الإحساس بالتهميش الذي قد يعانيه البعض. وتعد رحلة الراويين، رحلة تنقيب، تضارع عمليات التنقيب التي تتم في الإسكندرية لاكتشاف الجذور الهلنيدية. أما عمليات التنقيب التي قام بها الراويان، فقد كشفت عن طبقة أخرى من تاريخ الإسكندرية، تضفي الطابع النوبي عليها، وهو أحد ملامح

هويتها الذي ظل مهماً على الرغم من تواجده في المكان أسوة بالطبقات ذات الامتيازات، التي أتاحت لها الظروف التاريخية أماكن للاستقرار ذات أفضلية جغرافية.

ويتبين لنا ذلك التهميش على المستوى الجغرافي في «ونسة عن عزبة الفرخة» لحجاج أدول، وهو كاتب نوبي من أهالي الإسكندرية. وإن كانت ونسة أدول تحمل حينها للماضي النوبي، فذلك ليس للارتداد إلى عالم مثالي، ففي ذلك الارتداد قطيعة مع الحاضر يترتب عليها فقدان الهوية. على العكس من ذلك، فونسة أدول تساعدنا على معايشة النوبي عبر تواريفه الممكنة. فالنوبي يحب الاستقرار ولكنه لا يخشى التغيير الذي أسلمته عليه بيئته حيث دفعته دائماً للترحال، والاكتشاف، والتكيف مع الجديد، بخلق عالم نوبي في مكان يبتعد عن النوبة، يضيف عليه طابعه، ويتألف مع طابعه، فلم تقض محاولات تهميشه من قبل الآخر على اتزانها الشخصي، لأنه يستمد فرديته من جماعته التي مازالت تؤنس به ويأنس إليها. وهذا الوفاق الجماعي للنوبيين حقق لهم كياناً خاصاً استجابت له الجماعات المهمشة المحيطة بهم، وفي تجاوبها معهم مما دعم وجود النوبي، وبالتالي دعم وجود تلك الجماعات المهمشة أيضاً.

ومن ثم يبرز لنا أدول دور المثقف من الثقافة الشعبية - أي الثقافة الخاصة بجماعة تفقد التمثيل في القنوات الثقافية الرسمية - لتهميشها من قبل أباطرة الثقافة المهيمنة، مثلاً نال أهلها التهميش من قبل الطبقات الاجتماعية ذات الامتيازات، فدور المثقف هو عدم التخلي عن انتمائه إلى ثقافته المحلية. واعتقد أن أهم ما يغيره كتاب الأمكنة بعامه، وكتابة أدول بخاصة هو مشكلة الهوية القومية التي لا يمكن صياغتها بتهميش الملامح الشعبية المترسبة بين طبقاتها. فالاهتمام بالثقافة النوبية وغيرها من الثقافات المهمة من قبل القائمين على النشاط الثقافي يعمل على إثراء الهوية الثقافية المصرية من جانب، ويخضع العلاقة بين المثقف والعام، لرأب الصدع المتزايد بينهما، والذي يستحيل إغفاله. كما ترسي الحكاوي الشفهية النوبية التي تروونها أمانة صادق نوعاً أدبياً متأصلاً في تقاليد الأدب القومي، ينبع من الحياة الشعبية لأهالي النوبة، وهي تقاليد أدبية ظلت وتظل تنفصل عن ثقافة المؤسسة ولا تدور هذه الحكاوي حول معاناة النوبي من الصراع الطبقي، فهي لا تتبنى منظورا اقتصاديا

يفسر وقائع الحياة، بل تتجاوزها لتتناول أشكالاً أخرى من التداول مع الغيرية، يسرّهنه انزواء الرقعة النوبية في رقعة بعيدة من جغرافية مصر، مما جعلها تقع خارج خريطة التحديث الصناعي الذي خلق بدوره امتيازات اقتصادية، ومن ثم أقام علاقات اجتماعية تقوم على الصراع الطبقي. فالحكايات النوبية تتناول العلاقة بين الأنا والآخر بأسلوب الفانتازيا وهو أسلوب لا يستبعد الآخر، أو يدينه، بل يأمل اختلافه، محاولاً للتداول معه، وفي تلك المحاولة ما قد يجد توازناً، حتى وإن أصاب أحد الأطراف بعض الفسارة.

وعلى الرغم من تناثر تجمعات النوبيين على خريطة الإسكندرية، كم يروي لنا حجاج أدول، فتماسك أفرادها، ساعد على تكيف هويتهم مع البيئة الجديدة المحيطة، فصار المكان الجديد يتوج مكاسب، بقدر ما ترتب عليه من خسارة. فمولد كتاب نوبيين في الإسكندرية والقاهرة تمثل أعمالهم رؤية مغايرة لما هو معهود، لم يتوسر سوى بالهجرة والاحتكاك بالكيانات الأخرى في المجتمع المصري، مما أتاح للأدباء النوبيين المشاركة في تحديث الأدب المصري، إن اتفقنا على أن مفهوم العدائية ينطوي على تقديم رؤية مغايرة.

وتختلف تجمعات النوبيين عن المساكن العشوائية التي قامت بفعل التغيرات الاقتصادية والتحولات الديموجرافية التي طرأت على مدينة الإسكندرية كما يصفها لنا عادل النحاس في «أماكن الفرجة والتمثيل الحقيقي»، فهو يكتب عن منطقة الكرائنتية في قلب حيّ الوردبان، وما أصابها نتيجة للتغير الاجتماعي العشوائي. فتكاد تستحيل إمكانية التعايش بين الأفراد، فعلى الرغم من مشايرتهم للحيز المكاني، إلا إن التداول اليومي بينهم لقضاء احتياجاتهم الأساسية لا يبنى عن الترابط فالحعيش في جحور مكتظة ساعد على انتشار المحارم وتصدير الدعارة، وعليه، يترامى لنا كيفية تشكل العلاقات الإنسانية بالطابع المكاني، حيث تتولد في نطاق حدوده. وتعدد العمارة مواقع البشر في المكان، وهي بذلك تتدخل في علاقاتهم المتبادلة. فالعمارة ليست مجرد أحد عناصر المكان، بل إنها توجد محيطاً لتفاعلات الاجتماعية لا يقب على أحد.

تأتي ترجمة أحمد حسان لنص ميشيل دي سيرتو «مسيرات في المدينة»، تعليقاً وأيضاً على ما تناولناه من مقالات، وكذلك على كتابات أحمد عبد الجبار، وعبد العزيز السباعي وماهر

شريف، وعليها الجريدي. ففي المكان «يكون المرء آخر ... ويعبر صوب الآخر» (١٦٥). فالتنقل بين المشاهد، والمواقع، والشوارع يدلل على أن الحرية ممارسة، وليس بوسع المؤسسات كبها. فالمؤسسة بوصفها جهة لتنظيم شؤون الأفراد، أو جهازاً لتقسيم الأمكنة، وتوزيع المسارات، لا تضمن توفير الحرية بالرغم من تعديتها لتأمين ذلك. وتغدو إعادة قراءة المكان وسيلة للتخايل على المؤسسة وتقويض سياجها، وكتابة الأمكنة من منظور مغاير به قدر من ممارسة الحرية. فالمعمارية البدائية التي تصنفها عليها الجريدي في «مجرى مائي يصل إلى البحر الكبير»، تظهر لنا أفقا من آفاق ممارسة الحرية. فالصيادون، مثلهم مثل النوبيين في ونسة حجاج أدول، تعرفوا بالحدس كيفية بناء السكن بما يتيح لهم حرية العيش، والحركة، والتعامل مع باقي أفراد الجماعة. وعلى العكس من الأماكن المكتظة التي يصفها عادل النحاس في المناطق السكنية العشوائية التي نمت مع سياسة الانفتاح الاقتصادي، فالمعمارية التي استوحاها الصيادون توسّس حسن التعامل مع الجار، وتحافظ على استقلالية العائلة الواحدة. والاستقلالية هنا ليست بغرض التفرد والعزلة، فالتقسيم المعماري لا يقيم العواجز، حيث توجد دائما فتحات في الجدران تتيح تدخل الجار عند الحاجة. فالنوافذ، أو الفتحات ليست منافذ للتلصص، وهو أمر متاح في بنايات المدن، التي تدعي تأمين الخصوصية. وعلى الرغم من أن عليها الجريدي وزوجها، كانا دخلاء على مجتمع مغاير، إلا إنهما اندمجا فيه لتفهمهما معمار علاقاته، وتهمس لهم التعامل معه لنجاحهم في تهيئة محيط من التعامل يتلاءم والمحيط القائم. فمدرسة الرسم التي أقامها، وأسلوب تعاملها مع المتدربين وأهاليهم، جعل من المكان مساحة لتبادل التجربة والخبرات، وللتعامل مع الآخر بوصفه اختلافا، وليس نهجا قديما يستحق إقحام معايير جديدة عليه بحجة التحديث. فمدرسة الرسم التي أشرفا عليها كونت مجرى مائيا يؤدي إلى بحر واسع من العلاقات الإنسانية العميقة.

وفي مقابل الأمكنة التي نسقها الأفراد لتتيح قدراً من ممارسة الحرية، يرى أحمد عبد الجبار أن التحديث العشوائي للمدن، وتكاثر المراكز التجارية، جعل من البشر دمي «تقف وراء الزجاج كعرض لبضاعة إنسانية». فهو يكتب عن تواجده في

أحد المراكز التجارية الزجاجية الضخمة، ويتحدث عن تجربته بوصفه ناظراً ومنظوراً إليه. وفي كتابته عن المشهد التجاري يسعى للتعرف على المسكوت عنه خارج المشهد: التضمينات المستترة في لغة الإعلان، الوعد التي تطلقها السلعة، الثروة الالكترونية عبر الهاتف المحمول وأثر كل ذلك على العلاقات الإنسانية. ويوصفه جزءاً من المتسوقة فهو يستغرق في وصف ما هو مستغرق فيه.

فكل ما يخص المركز التجاري يشويه الالتباس. فهناك مفارقة في طبيعة المركز التجاري ذاته، فهو يبدو ذا واجهة صرحية ثابتة، تفرض وجودها على المكان، بينما طبيعته «زجاجية»، وترجع هشاشته لكونه كيانا غير واضح المعالم. فعلى الرغم من رسوخ بنيانه فلا يعطي حساً بالتوازن والثبات، بسلاسه المتحركة، ومصاعده التي تفاجئ المرء بمشاهد متغيرة في كل طابق. فقصور الرؤى يأتي مباغتاً، وعلى الرغم من أن معماره يسمى لتحقيق حس متوحد بالمكان «أي أسطورة هوية - فيخفق في ذلك، حيث يتكثل البشر فيه دون ترابط

ومقارنة وصف المركز التجاري بالسوق، كما جاء في وصف إلياس كانيتي، وترجمة حسونة المصباحي، أو أشرف العناني «عن العريش وسوقها»، أو الأسواق المحيطة «بميدان المحطة»، كما كتب ماهر شريف، يتبين لنا سبب التفكك في العلاقات بين البشر في المباني المعمارية التجارية الجديدة. فالمراكز التجارية تحو فرصة السعي، وحرية التنقل. فالانطلاق الذي يستشعره المرء الذي يجوب الشوارع، يُنفقد في المركز التجاري الذي يتمثل كسجن كبير. واختزال الوقت بالوسائل الالكترونية يعوق تكوين المعرفة، التي تتراكم بفعل الزمن. خلاصة، فهناك تفاوت بين المعاني الشخصية التي يستمدّها الفرد من المكان، والمعاني التي يسعى المحترف المهني تحقيقها في تصميمه المعماري. والوعي بهذا التفاوت يفك الإيهام بالتطابق بين الرؤيتين، ويفضي إلى موقف نقضي من أليات التحديث التقني التي تعد الفرد بمزيد من الحرية والاستقلالية، بينما تفقد كافة الشروط المرهونة بذلك.

قراءة الأمكنة تعرف بملامح الخصوصية التي تشكل الهوية الثقافية. وهي تختلف عن المشاهدة السياحية المرتبطة بالتوصيف المنمط للمكان، الذي تحول بدوره إلى أداة للترجيح. وفي مواجهة مشروعات التحديث الجبرية، وسياسات التريج

وتكشف لنا دينا من خلال تحليلها ظهور جماعات متصارعة، وعناصر اجتماعية نشطة ضد النظام، لا تنتمي إلى طبقة معينة، أو حزب سياسي، ولكنها تعد جماعات ضغط، تتناحر أحياناً، وتتعاقد أحياناً أخرى، وبشكل غير منسق. تلك القوى المتغابرة الخواص تؤثر الحاجة إلى تبني مفهوم قومي ينطلق من القاعدة العريضة المتنوعة للثقافة الشعبية، لتجاوز الخطاب الأحادي، وللثقافة المهمة.

تحرك بنا كتاب الأمكنة ذهاباً وإياباً في عدة أزمنة، لإعادة ارتياد الأمكنة. لذا فلا يتبع ترتيب الموضوعات تطور زمني، أو تقسيم كرونولوجي - ميقاني - يتابع تقدم الأزمنة الكتابات على اختلافها تدعونا لمعايشة الأمكنة في أزمنتها المتغابرة، لإدراك ما ينطوي عليه من تناقضات نتيجة التحولات الديموجرافية، والتفاعلات البشرية عبر البيئة المحيطة. فكتاب الأمكنة يقدم محاولات عدة لقراءة الاختلاف، لتبيين ثقافة الاختلاف.

وعلى المستوى الشعبي، كان أول حدث في مصر هباً العامة للتعرف على الاختلاف، هو إدخال الترام كوسيلة للنقل العام في شوارع القاهرة. والترام بوصفه وسيلة انتقال، يشفر لنا عملية التنقل، ويسهل رصد التحولات الطارئة، ويكشف في رحلة ما يجنيه المرء من تراكم خبرات لا تحصد سوى على امتداد زمني. وفي كتابته عن «ترام القاهرة»، يشفر لنا محمد سيد كيلا في تجربة اصطدام العامة بالحدائق، فمع إدخال الترام في شوارع القاهرة كوسيلة للتنقل، تشكل التحديث في وعي المصريين في صورته الملتبسة، فغداً نموذجاً لازدهار والانحطاط. فبينما راه البعض وسيلة «للعصرية»، امتنع عنه البعض الآخر للشك فيما قد ينطوي عليه من تفكير لما هو سائد. ولكن أهم ما حققه الترام هو التعرف على الاختلاف، فقد أتاح جزءاً يشترك فيه أناس أغراب، يجلسون على مقربة لساعات، وربما يتبادلون النظرات، وهي ممارسات لم تكن متاحة فيما قبل في أساليب التنقل الخاصة، التي كانت تنفرد بها كل جماعة على حد دون مشاركة الجماعات الأخرى.

وفي نهايات القرن التاسع عشر، بدأ التعرف على الآخر عبر ترام القاهرة برفضه، فالغريب اتسم في مخيلة المصري بالغبورية. وتختلف هذه الصورة بتقديم الزمن ورسوخ الترام في شوارع القاهرة كما يتجلى لنا في كتابه صافيناز كاظم. يغدو الترام بتقدمه كائناتاً أليفاً، جسداً يتسع لكيانات

وما تفضي إليه من تأكيد للغبورية، تقدم الأسواق الشعبية بديلاً في ساحاتها التي تفرج عن المقموع في الأحياء الجديدة بالمدن. وكتابة ماهر شريف عن «محطة مصر»، يوضح ما تعانيه المدن العربية من هوية مزدوجة نتيجة مساعي المؤسسة للزئيين المدينة بما هو حديث ولكنه غريب عنها، بينما تعمل الأحياء الشعبية على تكيف المكان لمتطلبات مرتاديه، والقاطنين به. فالشوارع المحيطة بميدان المحطة، أي ميدان محطة القطار الرئيسية بالإسكندرية، يتكيف طابعها تبعاً لتغير مرتاديه في ساعات اليوم المختلفة، فتتشكل هوية المكان وفقاً لممارسة البشر. والغرض التي تنتاب شوارع السوق، والصنوبر الناشئ من تجمع الباعة والبشر، كلها علامات تواصل واحتكاك، ودلالات تفاعل وتواصل بين جماعة المتزئيين، يفتقدونها المركز التجاري في الأحياء الجديدة. وتتبدى لنا الصورة أوضح في وصف سوق العريش لأشرف عثاني، وأسواق مراکش لإلياس كانييتي، حيث تتحول المساومة بين البائع والمشتري إلى شكل من أشكال المناظرة التي يحق فيها للطرفين التسابق على الفوز.

يهيئ السوق الشعبي جواً كارنائالياً، يعمل على إزاحة، بل قلب العنبر الهرمي المفروض من قبل القوى المهيمنة، ولذا فهو دائماً مستهدف من الدولة، ومن الطبقة الوسطى، والسعي لحجب السوق أو إزالته يقع في إطار أوهام التحديث والتصنيع. واكتشاف العنصر الكرنفالي في المدن، بمثابة نقد لعملية التحديث التي تقضي على خصوصية الهوية، وهذا الموقف النقدي يعد أحد المكونات الرئيسية للحدائق الفكرية. ويتبين لنا هنا ضرورة حداثة الفكر لتقييم عملية التحديث في المجتمع. وحداثة الفكر تنمو بالوعي بكيفية تفاعل العناصر الأساسية في مكونات الثقافة، والتي تشتمل على الفرد، والزمان والمكان.

وتنتج دينا حشمت في «إمبابية مدينة مفتوحة» في الربط بين النظرية النقدية والثقافة الشعبية، بتمثيل النظرية في مؤسسات فعلية، وممارسات اجتماعية. وهي تبين منهنجا يساعد على تحليل الأزمات الاجتماعية بوصفها نتيجة لعلاقات غير متسقة بين قوى المجتمع على اختلافها. ويصعب إجمال تلك الأزمات من منظور أحادي بتفسيرها وفقاً لتناقض رئيسي شامل

الفوتوغرافية لخالد جولي، وإسلام عزازي، ومحمد سليمان تثبت العين على مقاطع من المكان، ومواقف من الحياة تدعو للتأمل لا التخصص، تختلف عما ألفناه في الكروت السياحية. والمشاهد تشترك في ثقلها إحساس بالسكينة، وحينما تواجهنا وجوه الأشخاص في قطع أمامي، يبدو أنها تباغتنا بنظرة مدققة، فنحن نتساءل ونسائل في آن، مما يحو الحس بالغيرية الذي يحول دون التقاض مع المكان. أما نبيل بطرس فهو يتدخل في منافذ الإضاءة في لقطاته، ليتجلى لنا الجو السحري المحيط بالمشهد الواقعي. فالوعي بما وراء الواقع الذي تجلّى للمصري في البهنة بشكلها البكر، ما زال يتجلى له في بيئته التي تشكلت بفعل متغيرات ثقافية متعددة.

والنتقل عبر اللغة البصرية والمكتوبة في كتاب الأمكنة يكشف عن تنوع المكان، والكيانات الكائنة به، والتنوع عادة ما يعني تجاور الاختلاف. وإدراك هذا التجاور يقضي إلى دراية بالعلاقة بين الأنا والآخر، بين الخاص والعام، بين الحس والعلم، مما يقضي بدوره إلى تلمس أوجه التعددية في الهوية القومية. فالهوية القومية في تشكل دائم، لذا فهناك حاجة لتنمية الحس باحتمالات العيش القائمة في إطارها التاريخي وسياقها الجغرافي. فنحن بصدد تعريف جديد للحدائق لتقود تجربة حية، وليست محاولة للتفسير المجرد. تتحقق الحدائق بفعل المشاركة الجمعية، الفاجعة من حس خاص بالمفردات التاريخية والموقع التاريخي للذات في علاقتها بالآخر. ومن هذا الموقع، تنتهج الحدائق ثقافة الاختلاف، لا لمجرد معارضة الاتجاه السائد، ولا باللبه إلى كل ما هو مثير بغرض ترويع الجماعات التقليدية. أما المثبتون لتلك الرؤى المغايرة، فهم المناصرون للجماعات المهمشة، المستبعدة عن التمثيل الثقافي على الصعيد المحلي. فالثقافة القومية لا تنمو في جزء من أرض الوطن دون غيره، ولا تتحدد بدائيتها أو نهايتها بتوقيات محد، بل هي ثمرة تفاعلات كافة المتغيرات الطارئة على جغرافية الوطن. ووجود الفرد في الحاضر لا يكتمل سوى بوعي بماضيه، وقدرته على إعادة صياغة حاضره، والتنبؤ بمستقبله يرتبط بقدرته على مزامنة المتغيرات. ووعي الفرد بمكانه تاريخياً وجغرافياً، يساعده على صياغة خصوصية ثقافته، وتأكيد مكانته. ومن ثم تحقيق المعاصرة على المستوى الفردي والجمعي.

ما زالت تأنس بالآخر، كيانات تختلف، ولكنها تتشارك في معاناة الحياة، وتتألف بفعل تلك المشاركة. والتزام وهو يتهدى عبر شوارع القاهرة العتيقة يتجسّد لراكبيه تأمل ماضي الأمكنة وحاضرها. ويغدو وجوده الذي يبدو قليلاً للكثيرين، عنصراً صدي، يعترض طريق وسائل النقل الفائقة السرعة. وهو يشفر ضرورة التحكم في تقنية السرعة ووسائلها، لإتاحة مساحات لتأمل الآخر والإنصات إليه. مما يلجئ إلى إمكانات التواصل، ومن ثم التعاضد الشعبي، فقد بقي التزام لبقاء من يحتاج إليه.

في قراءة الدلالة الملتبسة التي ينطوي عليها التزام عبر نهاية القرن التاسع عشر والعشرين، تتكشف لنا العلاقة المزدوجة بين العام والخاص. فبينما يجسد التزام الفصل بين العام والخاص في نهايات القرن التاسع عشر، غدا نموذجاً لدمج العنصرين في نهايات القرن العشرين. وهذا التمييز للدور الوظيفي للترام ليس المقصود به الفصل الزمني للتقوية عن مؤشرات التقدم أو التناقص، فالفصل بين العام والخاص يظل في معظم الأحيان ملتبساً للتناقض الذي انطوى عليه مفهوم التحديث. فلم يتمش التحديث الصناعي في المجتمع المصري مع المرجعية الفكرية السائدة، فظل معظم العامة يستقبلون كل ما هو جديد بريية، بزمج من الترحيب والرفض، مما عمق الهوية بين العالم الخارجي وعالم الأفراد الخاص. فالدولة - المتمثلة في الطبقة الحاكمة - شاعت استعارة عناصر التحديث بما يجود لها بالمنفعة الخاصة، دون الاهتمام بوقع ذلك على العامة، أو محاولة توفير الأنليات اللازمة لحرية المناخ لتهيئة الحدائق الفكرية على المستوى الشعبي. ترتب على ذلك، استقبال العامة لكافة أشكال التحديث الصناعي، والتزام نموذجاً، كخيل على المكان. كائن حديدي ينتمي إلى عالم السحر والجن وليس البشر. غدا التزام وكل ما هو حديث مرتبط بالآخر، في مناخ فكري لم تتح له فرصة التعرف على الاختلاف

والتعرف على الاختلاف يبدأ بالتعرف على طبيعة المكان، فالتعرف عليه يعد أول خطوة لمقاربة الآخر، أو الخروج عن الخاص إلى العام. وتغضي عملية التعرف إلى التكيف مع المكان، أو إعادة صياغة الذات بالاحتكاك بالآخر. وفي مجتمع مازال يعاني من تناقضات التحديث، وقلق إزاء تشكل هويته، يجد التنقل عبر جغرافيته المتنوعة، والتوقف في بعض محطاته لتأمل ما قد يفوت على الانتباه في زمن السرعة. والقطاعات

دلدار حسن في تجربته التسكيلية

ما لدورور بصوته العذب، الجارح

فارس الذهبي *

«لكأني بالشاعر ينذر صديقه دازيت، الذي يأخذ عليه انهزاميته، بل يحذر قارئ كتابه، بما معناه: يجوز لكل إنسان إبداء رأيه، وإذا كنت تنازعني في هذا الحق، لا تطالعني. إن منح كل شخص الصلاحية المطلقة في الإعراب عن فكرته هو أفضل وسيلة للتفاهم وإنهاء النقاش. لكن وضع هذا المبدأ قيد التنفيذ هو أصعب مما يظن البعض. كل واحد يعتقد أنه المصيب وغيره المخطئ. ويريد أن يفرض وجهة نظره بتسلط على الآخرين. إن المنطق أداة خطيرة، إذا سخرناه لخدمة غرائزنا، لأنه يستطيع أن يكسو أكثر الخواطر ضلالاً برداء من المعقولة يقنعنا بها. إن النزوات والأهواء الخاصة، إن الاستدلالات النسبية، قد تستطيع، إذا استعانت بقوة الجدل، أن تقرأى أمامنا، بمظهر اليقينيّات المطلقة واللاشخصية. لكن إذا نزعنا عنها طلاءها السفسطاني، لتبدي لنا ما يختبئ وراءها من غرور وإدعاء، ومواقف فردية ضيقة،

- أمسح النهار بالليل - دلداز فلمز

الذين أغلقوا الباب

ورحلوا في حنين كاذب

تركوا دموعاً على اللحاء

أين الذي كان متوجهاً بالأمس

ويدي في كل هذا التعب

والوردة الخيانة مقرورة

في قميصي القديم

وصباحاً تذرف لون الحقيقة

أستيقظ في نرق مبكر

تاتها بين الجهات

وتواقيع مثبتة على الجدار

غرفة تحوي أشياء تافهة

من العابرين

لم يرني حتى جدا، جدا

إلا أبو أميل وسراميكه

- عشت الموت، عشت تحت ضغط فكرة الشر.

- الوجوه على بشاعتها، جانب من حقيقة الإنسان.

- كيف اختفت ملامح الوجوه تماماً أو توعجت لدى شاب

في الثلاثين من عمره.

- كيف نواجه نسيمات الحياة بالبصاق والشتائم.. أقذفها

- كيف نواجه الموت ويعدها... ماذا...

- ماذا أفعل بقلّة النوم وإيزودور دو كاس.

حتماً وعند مشاهدة المرم للوحات الفنان دلداز فلمز في

تجربته الأخيرة يصاب بصدمة عدم الفهم لما يرى.

فدلداز في لوحاته المستوحاة من موت والده ومن تجليات

تأثير أناشيد مالدورور تكسر أفق توقع العارف بدلداز

الشاعر الفنان المرمف الذي لا يوحى حضوره ولا حديثه

وحواره اللطيف منك بما ستره على قماش أو ورق.

وحتى وإن كنت مضطرباً على أشعار دلداز - قريبة للنشر -

والتي تحمل من حزن المساحات الواسعة في الجزيرة.

* كاتب من سوريا

التي تغطي جدران حائوته

ثم وحيدا عدت أحترق

كورق سرخس في فلتات أوزون

وأحلم بأصدقاء يأكلون من أكتاف

في فيضان الخيانات

أمسح النهار بالليل

وأمر على حانات رخيصة

ورائحة الخمر على شفتي المتبستين

وحيدا على الطاولات والأرائك الخبيثة

تشدني إلى الذي مضى

وأبحر في مركب من متاهات

نحو العتبة المجهولة

في المجهولة.

والمكتنزنة ببنية تراب الشمال السوري وزرقة أنهاره ومهرجان

ألوان الثياب الكردية والعربية هناك فأنت حتما لن تصمد أمام

التساؤل عند مشاهدة الرسوم.

من أين لك هذا....

هل تحمل كل هذا في قلبك يا صغيري

لكن الحقيقة تبدو جليلة وواضحة تماما بعد الحوار مباشرة. كل

منا يحمل ما في قلب دلدلار لكنه الأشجع والأشجع...

في نظرية القبح الميؤوس منه- القبح الجميل، أو ما

أقبحك... ما أقبحك- لا يستبعد دلدلار فلمز القيمة الجمالية

لما يتفاعل داخل أفكاره وأحاسيسه وإنما هو يعبر عن

جمال الحياة ومحسوساتها بقيق.

هذا القبح/ الجميل الذي يفرزه دلدلار فلمز بألوانه وفرشاته

شرب على قماش شادر، ضربا بالسكين: يلطخ ما تراكم

لسنين وستين من ذاكرتنا البصرية التي تهالكت على اجترار

الواقعية والبورترية والصمت والانطباعية تلك التعبيرية في

مرآة دلدلار التي تعكس ما يراه:

وجوه، حالات، جمل، أشعار امتزجت بأشعار لوتريامون الذي لم

يصمد أمام آلام رأسه المطروق بطريقة هائلة- من ناحية

وبآلامه الشخصية التي عبر عنها ببداية طفل صغير أراد أن

يواجه شظف الحياة بزهره لكنها نبئت

فاننقم... بنيل

عندما يرسم دلدلار يستسلم لتوجهات جهازه العصبي المغم

بأناشيد المادور والجيل بل آلام الفرد تجاه المجتمع والقدر

جفاف الوجوه يعكس بحيادية وموت الفعل الميت الذي

يستحق رد فعل من جنسه.

ليس لرسمه رسالة انه تفرغ من شحنات تراكمت وتراكت
ليكون صاعقا للانفجار أناشيد الموت والألم أناشيد غناها هو
يتوجه مرة الى اللوحة ومرة الى النافذة ليرى ما يراه أو ما يريده
من الشمال الوحيد المهم.

وما نتج ليس الا صور على الناس أن يقرؤنها كما يشاؤون

الحياة جدا قاسية ونحن لا ننص بالجمال حتى ننفقه فما
رأيكم بأن أعطيكم جرعة من ما أراه وحتما في النهاية
يكون العمل الابداعي بعد ذاته عملاً شرساً، أناشيد بصرية
موجودة في رؤوسنا جميعا قد تفرقنا قد لا تفعل لكن
الأسوأ أن نتعيش معها.

أناشيد بصرية نغنيها جميعا سوية كل يوم منا من يتفرد بها
ومنا لكننا حتما لن نملك أن نخرجها.

لكن دلدلار بصقها من لطفه «تشوهات اصابت أرواحنا وما يزال
يخفي الكثير منها» كونه انسانا فقط

وكوننا بشرا أيضا لم تنعقد النظر الى مثل هذا القبح والتشويه
الجميل فتحتمل نحن أمام إشكالية

أنتقز من وراء أم نفزع، أنصفه بالرهيب والمفرغ أم
نتفاهي بما نراه من فلاسفة علم الجمال اختلطوا كثيرا حول
مفهوم القبح وجماليته ولكن الانسان بطبيعته يمشق
أشياء كريهة ويحب أمورا بشعة حقا من أفلام الرعب إلى
مسرح القسوة الى التراجيديات الدموية وأشعار لوتريامون
مهزقة السوداوية.

من هنا فالإنسان لا يعي إلا ما يقارب ذهنيته لكنه في لا يعيه
يتقبل أمورا سيئة.

لذلك فكل شيء جميل لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا
ويسلبه درجات متفاوتة قد يكون أكثرها تطرفا هو تشوهات
الوجه والروح لذا فدلدلار قام بجراحة وبحركة اقتناصية منه
بعرض شرائح من أنفاسنا مزجها بالأم رأس المادور.

في عام ١٩٦٠ قذفنا الشاعر أنسي الحاج بقصائد ثره
الشهيرة «لن» تلك المرعبة والمفرزة والتي تثير حتى الخوف
مما قد يفكر به ذلك الشاب لكنه وفي حوار لاحق مع الشاعر
نوري الجراح يصرح بأنه قد أفرغ شحنات كبيرة ومرعبة في
إن وحتى هو لا يستطيع قراءته الآن فهل ستحتفي خطوط
دلدلار الحادة والهندسية هل ستلين فرشاته دون أن تقطع
أوصال النسب التشريحية

هل ستهدأ ألوانه ويعود الى عالم جمالنا أم سيستمر مع
عالم جماله المسحوب والمجروح خلفه من الشمال البني
حتى دمشق.

نافذة يوسف الصايغ

أثير محمد شهاب*

(١)

أصبح لمفهوم النافذة في النص الشعري المعاصر دلالة مكانية، تستدعي البحث في ماهية النافذة وأبعادها المكانية داخل شاعة الشعرية العربية، ومن ثم تحديد وظيفة وموقع الراوي داخل بنية المكان، وقدرته على الظهور والاختفاء بإزاء فعل الحديث.

وفعل النافذة داخل مساحة النص الشعري - توجيه قرائني نحو مساحتين تصورتين، الأولى الشخصية/ الداخل - المكان - والشخصية/ الخارج ، وقدره الداخل/ الخارج في التماهي داخل حقل اللقاء بصرياً. لمسياً.

يسمى النص الشعري المعاصر إلى توطيئ دلالة النافذة داخل جغرافية المكان الشعري، لما تنطوي عليه النافذة من بعد حاجزي ما بين شخصيات النص، فالنافذة تستدعي الحجز والعزل ما بين شخصيات النص كافة من جهة، وسرعة الراوي في سرد الأحداث من جهة ثانية أما الإشكالية التي يواجهها النص، هي سرعة الكاميرا - الرائية، وحساسيتها في الانتقال من الداخل/ البيت إلى خارجه، وقوة تركيزها على الشخصية الشعرية من دون الاهتمام بأدوات النص كافة، فالشخصية/ الداخل تتطلب ديكورا وإضاءة خاصة، في حين الشخصية/ الخارج تقتصر ديكورا وإضاءة مغايرة، وهذا التباين أسهم في خلق إشكالية شعرية كبرى، بل إن شخصية/ الخارج تقتصر حركة واسعة داخل إطار المكان المفتوح، في حين الشخصية/ الداخل تقتيد في فعل الحركة داخل إطار المكان المغلق.

(٢)

يسعى الشاعر يوسف الصايغ في مجموعته الأخيرة (استيقظ يا يوسف) إلى ترسيخ دلالة النافذة، حتى أننا نجد أن الشخصية/ الداخل هي شخصية ذكورية، في حين الشخصية/ الخارج أنثوية، وهذا التباين يمثل قلق الشاعر بالأساس، فالنافذة محطة للانتظار والملاحظة لما يجري في الخارج، أي أن ركون الشخصية الشعرية عند النافذة يمثل قلق البحث، قصيدة (اعتذار) تعلن مفهوم القلق منذ اللحظة الأولى بتكريس مكانية جلوس الشخصية عند الشباك، والاعتذار عن المغادرة أجلس في الشباك أنتظر

قد ينطفئ القمر

أو يقطع المطر

أو يأتي أحد يسألني

أب أنرك هذا الشباك

فاعتذر.

ففاعل (الانتظار) يؤكد صيرورة القلق واليحدث، لذا تنأس شعرية النص

* كاتبة من العراق

عند نهاية القصيدة (اعتذر)، لكن فعل الاعتذار محاولة جديدة وذات حيوية في البحث والجلوس المستمر عند النافذة والاعتذار عن تركها. وتلعب قصيدة (جوع) لعبة ذكية في رسم أبعاد الشخصية الشعرية وتحولاتها من الداخل إلى الخارج، بتنصيب الكاميرا/ الرائية داخل المكان المغلق، لتمارس الشخصية/ الخارج فعل التلصص.

كل يوم

حينما يقبل الليل

تجلس جارتنا خلف شباكها

وتروح تراقب...

حتى يحل البهزج الأخير

ويخلو الطريق

عند ذاك...

أراها تغادر شباكها

ثم تخرج من بيتها متلصصة

وتروح تفتش في المزیلة

تمارس الشخصية الشعرية فعل التلصص داخل المكان (خلف شباكها) مطلع النص، في حين يأخذ المقطع اللاحق دلالة تحول الشخصية من الداخل إلى الخارج (لتفتش في المزیلة)، ويحل الزهيج الأخير، يخلو الطريق، يتقطع السابلة) تصميم ديكوري لمشهدية الخروج وأجواء المناسبة بإزاء قلق الشخصية وتكاثرها التلصصي إن قلق الركون عند النافذة، جعل من عين/ الراوي في تلصص مستمر لمتابعة أخبار (المكان/ الخارج الداخل).

ينفض النص ← مرة جديدة ← على جعل الكاميرا الرائية ذات بنية درامية، نتيجة سرعة تحولاتها بين الداخل/ الخارج، وتداخل القص مع الفعل الشعري (تجلس ← تروح ← تخرج ← تفتش في المزیلة) جعل ثمة تطورا دراميا متناميا من خلال متابعة الكاميرا مشهدية البحث.

تشكل دلالة النافذة قدرا كبيرا لمشهدية النص، من خلال استثمار الشاعر تكرار الظرف الزماني (كل يوم) دلالة على استمرارية الحدث التلصص عن طريق النافذة، وتنصيب الكاميرا (أنأ/ الراوي/ الشاعر/ الكاميرا) داخل فعل المكان البهتي، أثبت تلصص الراوي في متابعة مشهدية المرأة التي تفتش في المزیلة.

إن إثبات أهمية النافذة داخل مشهد النص الشعري، يؤكد حساسية الكاميرا وأبعادها التلصصية في تصوير اسرار الشخصيات الشعرية داخل مشهد الشعرية العربية، وتجسيد فعل النافذة يؤكد أهمية النافذة بوصفها ديكورا فعالا داخل سيمائية النص الشعري، إذ أن فعل أنأ/ الراوي/ الشاعر/ الكاميرا يضمن دلالة التقارب المفهومي ما بين فن السينما والشعر

قراءة في مجموعة «رياح للمسافر بعد القصيدة»

للشاعر العماني هلال العامري

صبري مسلم*

باستمرار.. (٤) وهذا يعني أن الحوار لا يقف عند حدود الكشف عن طبيعة الشخصية بل انه يشيع الأجواء المناسبة لطبيعة القصيدة على أن يرد بشكل مكثف بحيث يؤدي دورا فنيا دالا. ونادرا ما يأخذ الحوار في اطار القصيدة طابع الجملة الخبرية ذات الطابع التقديري إذ كثيرا ما يأتي على هيئة استفهام أو نداء أو سوامها من الصيغ التي تدخل في اطار ما يدعوه البلاغيون بـ(الإنشاء) (٥). حيث تدعو مثل هذه الأساليب القارئ إلى التفاعل مع أجواء القصيدة فضلا عن أن الحوار الشعري يحظى بالصورة الفنية التي قد يخلو منها الحوار في دائرة الفنون القصصية والمسرحية. ذلك أن الحوار الشعري جزء من نسج القصيدة ولابد للشاعر من شموع الصورة الفنية يضيء بها جنبات قصيدته وأرجاءها.

ويمكن للحوار المصوغ صياغة شعرية أن يمنح إيقاعية مضافة لا يطاق القصيدة، فهو بطبيعته ذو طابع صرطي يعزز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي من جانب ومن الجانب الأخر فإنه يمكن أن يشيع الحيوية والحركة في غضون القصيدة وأن يكسر الرتابة ويؤدي إلى تنويع الأجواء وأساليب التعبير.

إن الحوار أداة فنية مهمة في يد الشاعر إذا استطاع أن يفيد منها في القصيدة وبما ينسجم مع أجوائها وتطلعاتها. ويبدو أن طبيعة بعض القاصدين تفرض طابعا حواريا يلجأ إليه الشاعر بناء على سياق قصيدته. وهذا ما سنقف عنده عبر المجموعة الشعرية الموسومة «رياح للمسافر بعد القصيدة» للشاعر العماني هلال العامري حيث ستكون هذه المجموعة ميدانا تطبيقيا للحوار حين يأتي في سياق القصيدة الشعرية. ومنذ عنوان قصيدة «وللشعر أهتف يا أيها الشعر» (٦) تلمس هذا الطابع الحوارية الطافي على أجواء هذه القصيدة. ومنذ مقطعها الأول الذي يشكل استهلال القصيدة فإن الشاعر يحاور حلمه إذ يقول:

يعطي السياق الشعري للحوار طابعا خاصا يختلف بالضرورة عن دوره في الفنون المسرحية والقصصية. وما من شك في أن الحوار يبدو عارضا في القصيدة، وقلما انتظم قصيدة بأكملها في حين أنه أساسي في فن المسرح والفنون القصصية عامة. وحين ينتقل الحوار من جنس أدبي إلى آخر فإنه لا يفقد وظيفته الرئيسية التي ينهض بها في الفنون القصصية عامة. فهو بالدرجة الأساسية يكشف عن طبيعة الشخصية الإنسانية التي تأتي في اطار العمل القصصي أو المسرحي. وينهض بالمهمة ذاتها في الشعر حين يكشف عن أعماق الشاعر وطبيعة همومه وتطلعاته ولا سيما في نمط الحوار الذاتي (Monologue) الذي تتجلى وظيفته الرئيسية في تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي... لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد.. (١) وقد يتخذ الحوار الذاتي أكثر من مظهر، فهو قد يبدو على شكل مناجاة لشخص آخر أو معنى من المعاني على أن تجري المناجاة داخل ذات الشاعر. وحين لا يؤدي الحوار الذاتي ما يريده الشاعر فإنه يلجأ إلى البوح بمعاناته في إطار ما يدعى بالحوار الخارجي (٢) (Dialogue) الذي قد يوجه لشخص أثير إلى قلب الشاعر أو إلى رمز من الرموز المحملة بالإيهامات. وهو قد يظهر بأكثر من هيئة بدءا بالبوح الهامس وانتهاء بالهتاف الصاخب الذي قد يتطلب السياق الشعري حين يحس الشاعر بأن الصوت الخافت في داخله لا يكفي لتغطية مساحة احساساته. وإذا شاء الشاعر أن ينسج قصة شعرية أو قصيدة قصصية (٣)، فإن دور الحوار في هذه الحالة يقترب من دوره في فن القصة عامة حيث يعطي صورة أكثر وضوحا عن شخصيات القصة الشعرية، ولذلك قبل عن الحوار الجيد بأنه ذلك الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام ويستفز للمشاعر

* باحث وأكاديمي عراقي يقيم في اليمن

يجنح حلمي بعيدا

وأسنه مرة: ألا تستريح قليلا

لأنصب من رغبتي خيمة للصباح؟

حيث يتأنسن الحلم وأداة الشاعر في هذه الأسنه هي الحوار الذي يتحول الى قرينة استعارية وفي إطار اللوحة الشعرية التي يرسمها الشاعر للحلم رغبة منه في إشاعة أجواء الألفة والانسجام بينه وبين الحلم من جانب ومن الجانب الآخر الكشف عن هذا التضاد الحاد بين الشاعر وحلمه إذ لا يريد حلمه أن يستقر وبمجرد أن ينتهي التساؤل يعود الشاعر الى ذاته ورغبته في أن يبدأ قليلا إذ أن طموحه وأمانيه التي عبر عنها لفظ (الحلم) لا تدعمه يستريح. ويشي التساؤل بضيق الشاعر وبرحه بسبب من انطلاقة حلمه إلى آفاق لا حدود لها، وهو ما أفصح عنه التجسيم الاستعاري الذي أوجت به لفظة (يجنح)، وهي تسبح على حلم الشاعر سمة الطائر الحر الذي يشق الغضاء ويقطع الأماد عبر الأفق اللامحدود. وتنعكس الخيمة هنا وقد وردت في غضون حوار الشاعر مع حلمه إيماءات الراحة والحرية معا ولذلك انتقاهما الشاعر ولم يستبدلها بلفظ البيت الذي قد يبدو قيذا من نبط آخر، ما دام الشاعر يود أن يستريح من قيود الحلم وتحكمه. وقد اتفق الصباح كي يحل في تلك الخيمة إيماء بأن الشاعر يود لو يبدأ بادية أخرى غير التي بدأ بها حياته. وهذا تماما ما يوحيه الصباح الذي هو قرين الانبلاج والتجدد.

وفي المقطع السادس من قصيدة «وللشعر أهتف يا أيها الشعر» يحاور هلال العامري الشعر متخيلا إياه صديقا يعي همومه ويستوعبها مستثمرا عطاء التشخيص الاستعاري في قوله

وللشعر أهتف يا أيها الشعر

يا منتهى نبضات التمرد

يا قمر العتمة الحالكة

يعكس الحوار هنا رؤية الشاعر للغة الشعرية الذي يعني لدى الشاعر التمرد والتجاوز والانطلاق فضلا عن أنه نبراس وقيس ومنار. ويستقي هذا من صورتين شعريتين إحداهما تجسم الشعر قليلا بدلالة (نبضات) وتحيله الأخرى (قمر) لا تصمد الحلقة أمامه. وهذا يعني ضمنا أن (هلال العامري) يؤمن برسالة الشعر والشاعر، وهذا ما يتأكد لنا في قصائد أخرى عبر هذه المجموعة الشعرية (٧) ويؤدي تكرار أداة النداء (يا) ثلاث مرات أكثر من هدف. ففي الوقت الذي يفرغ الشاعر فيها أمته وبما ينسجم مع صوت المد في آخرها، فانه يسبح تنغيما لا يخفى على السطور الشعرية الغلظة.

ويأخذ الحوار طابعا آخر في قصيدة «آية الحب، آية الحياة» (٨) إذ يكون حوارا خارجيا بيد أنه من طرف الشاعر حسب إذ لا نسمع صوت الحبيبة في القصيدة حين يقول الشاعر في أول مقطعين له منها:

تكوينين / أو لا تكوينين / ضرب من الغيب

سلسلة من غبار

وأحلام قافلة قد أنأخت ركاب الكتابة فينا

ليعمرنا الصمت والخوف والانتظار

ينم المقطع الشعري عن حيرة الشاعر وعن تداخل الهم الفردي مع الهم الجماعي في ذاته، وليس أدل على ذلك من لجوئه إلى ضمير المتكلمين (فينا، ليعمرنا). ونلمس منذ السطر الشعري الأول طابعا قديرا يسلس فيه الشاعر قيادة للغيب. وتطلب عليه نفمة حزينة، لا سيما أن الكتابة قد حلت في أعماق الحبيبين، ولا يبدو أنها ترغب في الرحيل بعيدا عنهما. ويأتي الصمت والخوف والانتظار على هيئة قرائن آخر للكتابة الثقيلة. ولا يستسلم الشاعر لمثل هذه الأجواء بل يشرع بفتح النوافذ إيماناً منه بأن الحب قرين الحياة ورفيقها، وهو ما يستنتج من عنوان القصيدة (آية الحب، آية الحياة) ولذلك يحشد مظاهر تزخر بالحياة أبرزها البحر الذي يستقر في أعماق الشاعر بوصفه عالما يعج بالصور الحية. ويضفي الشاعر في انتقاء صور الحياة المقترنة بحضور الحبيبة وبما ينسجم مع البؤرة الأساسية في هذه القصيدة وهي المستقاة من عنوانها (آية الحب، آية الحياة) إذ يقول:

فما كنت يوما سألكت أن تقنطي من هواي

ولا أن تعيشي مع اليأس والذكريات

لأنني أحبك أغنية في شفاء الصغار

وإنني أذكر أنني عشقتك مثل الوجود

وإنك كنت اختصار النساء

وإنك كنت الصباح الجميل، الجميل

وإنك كنت القصاد والشعر في كل دار

وهنا ينطلق الشاعر من ذاته بدلالة ضمير المتكلم (كنت)، سألكت) وياء المتكلم (هواي)، ويعزز هذه الذات عبر أسلوب التكرار والتوكيد في (لأنني، وإنني، أنني) بعد أن بدأ قصيدته منطلقا من إحساسات الجساعة المعبر عنها بضمير المتكلمين. ويفيد الشاعر من أسلوب النفي في السطرين الشعريين اللذين استعمل بهما هذا المقطع بهدف رفض مظاهر اليأس وغياب الحب الذي يعني لديه الموت على وجه الدقة إذ أن حضور الحب يعني حضور الحياة والدليل على هذا إضامته الصور الشعرية التي تلت هذا الرفض للقنوط

تقرن بالوجود وبالحياة المطلقة كما شهدنا هذا في قصيدة سابقة فلا إنها هنا امرأة عابرة تظهر كومضة برق خاطف وتغيب فلا تترك خلفها إلا كما يترك الحلم العابر، ولذلك فإنها تأتي من أعماق ظلمة دامسة تكمن في داخل النفس الانسانية وتتخفي بعد لحظات في الزوايا والطرقات فكأنها لم تظهر في حياة الشاعر.

وفي قصيدة «لعمام مضي لعمام جديد سيأتي» (١١) يأخذ الحوار شكل البوح أمام الحبيبة التي تكون رديفة للحياة والضوء والخزن والزيت في قول الشاعر:

وأنت بعيني بريق البصر
وأنت حوارِي

ودفني الذي أستظل به في ليالي المطر

ويفيد الشاعر من عطاء ثلاث حواس توغلت إلى نسج صوره الشعرية الأولى: حاسة البصر إذ يقرن الشاعر الحبيبة ببريق بصره والثانية هي حاسة السمع المستقاة من قول الشاعر (أنت حوارِي) حيث يسعى الشاعر إلى امتاع أذنه بصوت من يحب. ويأتي الدفء كي يؤكد حضور حاسة ثالثة هي حاسة اللمس. وحين يتلاحم تأثير ثلاث حواس، فمعنى ذلك تكريس تأثير اللوحة الشعرية وتعزيز وقعها.

وفي قصيدة «تكوين للظيفة الأولى» (١٢) يحضر الحوار كي ينتظم القصيدة كلها. وهو يطالعنا عبر محاوراة الشاعر لامرأة تبدو رمزاً للأُنثى بوجه عام إذ يقول:

يا امرأة في كل الأزمان
هزي أرواف همومك هذا

ودعيها تنساب بأرض النسيان

وكان الرقص يعين تلك المرأة على أن تتخلص من همومها التي هي هموم الشاعر ذاته وقد أسقطها على تلك المرأة. وتكمن ثنائية متضادة في قول الشاعر (هزي أرواف همومك هذا) إذ أن مثل هذه الحركة تضي بالرقص الموحى بالبهجة والحيوية في حين أنها ترد في سياق حزين وهي تسند إلى الهموم في سياق الاستعارة المكنية التي تؤنس الهموم وتهبها ما للإنسان من أعضاء وسمات.

وكما خاطب الشاعر المرأة فإنه يحاور الوردية التي هي المرأة أيضاً على الصعيد الرمزي، وربما تكون قسماً رمزياً للحياة أو الطبيعة التي يلجأ إليها الشاعر حين تستبد به الهموم وتحاصره إذ يقول:

هني يا وردة هذا الموج الدافق

واكسي الزيد المنشق بباضا

أول لونا أحمر

والياس. ولذلك يقرن الحب بأغاني الأطفال القريبة من الفطرة الخيرة، ويكون الحب مضاهياً لوجود الشاعر في هذه الحياة. وأن الحبيبة تعني الخلاصة لنساء الأرض جميعاً. وتتداعى الصور الشعرية على ذهن الشاعر، وكلها استجابة لاحتياسه بالحياة في ظل حضور الحب وبالموت في غيابه حيث تعني الحبيبة البدء والأشراق المتمثلين بالصباح الجديد. ويقدر تعلق الشاعر بهذه الحبيبة فإنه يعشق القصائد والشعر. وهو يرى أن الشعر يساوي وجود الحبيبة إيماناً منه بأن الشعر رسالة تحمل في طياتها الحب والحياة. ويختتم هلال العامري قصيدته (آية الحب، آية الحياة) بأسلوبه الذي يفتح كوة في الجدار الصلد مهما كان قاسياً وصفيقاً ينفذ من خلالها إلى الحياة تماماً كما كان يفعل حين ينجح في اتصال حبه إلى من يحب حيث يتخلص من الحصار الموحى بالضيق والاختناق.

وربما يضئ الشاعر الحوار وما يجره من عذاب إذ أن الحوار قد يرتبط بالأسئلة الكبيرة المتواصلة التي تلح على ذهن الشاعر إذ يقول في قصيدته «رياح للمسافر بعد القصيدة» (٩) وهي التي استأثرت بعنوان هذه المجموعة القصصية:

إلي ببعض من الصمت

إن الكلام يثير السؤال وراء السؤال

ويولج قائله في دهاليز فغر الزنارين

يدخله في فيافي العذاب

ويأتي الكلام هنا رديفاً للحوار، ذلك أنه السؤال تلو السؤال مما يقضي إلى استفاقة الجراح. وربما جرت الأسئلة إلى ما لا تحمد عقباء. في حين إن الصمت السلبي لا يثير المتاعب في ظل الظروف القاهرة التي يعيشها الإنسان العربي عامة. ويتضمن هذا النص دعوة إلى حرية الرأي والتعبير اللذين لا غنى للطبيعة البشرية عنهما.

وفي «قصّة عاشقين في مرآة الزمن» (١٠) يتحاور العاشقان حين يتحول الحوار إلى متمع وبهجة تفسيان إلى أن يتجاوز العاشقان حدود الحوار في قول الشاعر:

من الشبق المتوهم في الظلمة الدامسة

تجئ إليه تحاوره

تفتح القلب والشهوة الناعسة

تمزق حد الحوار

ولتغي القرار

وتقذفه في الحصار الذي يلتقي بالحصار

إن المرأة في هذا المقطع الشعري لا تكتسب سمة التجريد المرتبط بالحب، بوصفه قيمة عليا من قيم الشاعر حيث

أو أخضر

فالجهر له طبعان

حيث تقتزن الموجة في مخيلة الشاعر بالوردة، وهي وردة
تكتسب لونها من لون الأفق، وقد نسب لها الشاعر طبيعتين
إحدهما: الثورة والتمرد للذنان اصطفاها باللونين الأبيض
المرتبط بالزبد والأحمر الدال على الموت والمستمد من لون
الشفق المؤذن بالسفرح والافول، والأخرى الحياة
والطمأنينة اللتان عبر عنهما اللون الأخضر بإيحائه
المفصحة عن النضارة والنعما.

وينسب الشاعر الحوار للماء إذ يقول

يقذفني الماء بعيدا

وبعيدا يقذفني

ويعود الماء ينادي

«... لن توقف ما يجري

لن توقف مكتوبا.

في صفحات العمر المنسية

لن تقرأ أقدارك

في زمن يسحق فيه الإنسان...»

وانتقاء الشاعر للماء محاورا ينطوي على أكثر من دلالة،
فالماء رمز من رموز الحياة والخصب، وصوته يشي
بالعنفوان والحركة الدائبة. لذلك يبدأ الماء حوارا مع الشاعر
بأن يفصح له عن طبيعة الحياة الجارية وأن الشاعر لا
يستطيع إيقافها مع رنة حزن قدرية. ويمهد الشاعر لهذه
المحاور التي جرت بين الماء والشاعر بتكرار «يقذفني الماء
بعيدا، ويعيدا يقذفني» حيث يشع بعد دلالي مفاده أن حركة
الماء المعبرة عن حركة الحياة هي التي تسيّر الشاعر فتقذفه
بعيدا عن مجراها وأما البعد الآخر فانه إيقاعي يهب المقطع
الشعري قدرة مضافة على التأثير لا سيما أنه مستمد من
حركة الماء الدائبة. وينطبق هذا تماما على التكرار الذي ورد
على لسان الماء المؤنسن وهو يخاطب الشاعر في سياق
تشخيص استعاري ينظم هذه اللوحة إذ يتكرر قوله (لن
توقف) مرتين. ويعود على حرف النفي (لن) الذي يعني
النفي المطلق في الماضي والحاضر والمستقبل كي يسند
إلى فعل آخر (لن تقرأ...)، فصاحا عن الاستسلام والاحباط
الذي يعيش فيه الإنسان في هذا الزمن الذي أبانه الشاعر.

وينتقي الشاعر رمزا آخر من رموز الحياة، وهو الصباح
قربان البدء والميلاد الجديد، فيسند إليه حوارا مع الفجر
الطالع في قوله «والصبح ينادي أرملة الفجر الطالع، ومع
أن الصباح والفجر يشيان بالتجدد والمسة فإن الشاعر

أوردهما في سياق كئيب إذ أن الصباح لا يمكن أن يطل ما لم
يحتضر الفجر وهي صورة تتناسب والسياق الشعري الحزين
الذي بدأت به القصيدة. ومعنى هذا أن الجديد لا يأتي
بالضرورة إلا على أنقاض قديم. وهذا هو شأن الحاضر الذي
لا يمكن أن يقبل إلا على أشلاء ماضٍ ينحس. وكان الشاعر
رصد حركة الحياة الدائبة عبر هذه الصورة الشعرية ومن
منظور دكن.

وإذا كان لابد من سطور أخيرة تختم بها هذه الدراسة التي
انصرفت إلى الحوار في مجموعة رياح للمسافر بعد القصيدة
للشاعر هلال العامري. فإن الحوار بدأ ملمحا مهما من
ملامح القصيدة في هذه المجموعة. وهو أسلوب فني يأتي في
نسيج القصيدة مضافا عليها الحيوية والحركة. والحوار قد
ينتمج القصيدة كلها ويطبعا بطابعه وربما يكتفي بجانب
منها حسب. ولا ريب في أن الحوار حمل أفكار الشاعر وأظهر
أحاسيسه سواء أكان على هيئة حوار مع الذات أم على شكل
كلام يجهر به الشاعر ويوجهه الى شخص أو معنى كالحلم
والشعر أو شيء كالبحر والماء. ولقد أجرى الشاعر الحوار
على لسان الماء والبحر والصباح في سياقات شعرية
مختلفة. وجاء الحوار على أكثر من مستوى صوتي بدءا
بالمناجاة مع الذات ومتدرجا في صيغته المجهورة ما بين
اللوح والنداء صعودا الى الهتاف والصراخ. وتشيع في حوار
الشاعر أساليب النداء والاستفهام والطلب والتوكيد والتكرار
وسواها من الأساليب وبما ينسجم مع طبيعة القصيدة
وأجوانها الحية.

الهوامش

١- هلال العامري: رياح للمسافر بعد القصيدة، ١٩٩٢.

٢- روبرت هفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د محمود الربيعي دار
المعارف، مصر، ٢٠٠٢، القاهرة ١٩٧٥، ص ٤٤

٣- مجدي وهدي معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص ١١٠

٤- أورد الدكتور جلال الحياط مصطلح القصة الشعرية في كتابه الأصول الدرامية
في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢، ص ٧. وأطلق الدكتور عز الدين

اسماعيل مصطلح القصيدة القصصية في كتابه الشعر العربي المعاصر، قصائده
ونظائره الفنية والعمومية، دار العودة ودار الثقافة، ط ٢، بيروت ١٩٨١، ص ٣٠

٥- روبرج سبيك (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة بريتي خشية، دار نهضة
مصر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٢١٨

٦- بنظر الخطيب القرظيني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د محمد عبدالمع
خلفا منشورات دار الكتاب اللبناني ط ٥، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٢٧، وما بعدها

٧- هلال العامري، ص ٥٣، ص ٩٢

٨- نفسه، ص ٨١

٩- نفسه، ص ٨٧

١٠- نفسه، ص ٩٥

١١- نفسه، ص ١٠١

١٢- نفسه، ص ١٠٧

الغيرية والتخيل النقيض

قراءة في

قصص «زينة الحياة» لأهداف سويف

شرف الدين ماجدولين *

تمثل الصلات المفترضة بين الذوات الانسانية انشغالا مركزيا في حقل الجمالية السردية؛ فالجوهر الحقيقي للشخصيات الروائية والقصصية والسينمائية يكمن في قدرتها على ترجمة وعي «خاص» بالآخرين، وتهينة مجال رحب لممارسة التأويل الذاتي لـ«الكيانات» الغريبة، وتقديم حقل مثالي لمجاوزة الضرورة في استجلاب مهارات البيان، ومقومات الايهام، ومكونات التمويه والتلاعب التصويري. لا جرم، إذن، أن يطغى «سوء الفهم»، ومن ثم التوفيق بين الأضداد، على العلاقات بين الذاتي والغيري؛ بحيث تضحى أهداف السلب والإثارة، والمزج بين قيم العجائبي والطقوسي والغريب غير العقلاني، والغرائزي، المختلف في سمات تجليه، سمة مهيمنة على رصيد هائل من الأدبيات المنتجة بصدد «الأجنبي». الأمر الذي جعل ماهية الآخر بما هو قيمة ذهنية «محايدة»، ووجود إنساني «مستقل» عن العواطف والأساطير والقيم الرمزية المضافة، شيئا مفقودا، أو هامشيا، يكتسحه الغموض والالتباس الصوريين.

القطيبي» «وأهداف سويف»، علامة على وعي أدبي مختلف، ينهض في مواجهة تراث الجماليات المونولوجية الغربية، ورؤية تصحيحية تنبعت من داخل لغة الآخر ذاتها. وعليه فإن الصوت الاستعلائي النافذ عبر حوارية وهمية، غير مكتملة القيمة، والهجانة السالبة للآخر، ستشكل الهدف النقدي المركزي لنصوص ما بعد الكولونيالية (المنتجة للتخيل النقيض)؛ في أفق تفكيك الوعي الزائف الذي شيدته كلاسيكيات السرد الغربي - لعمود طويلة - عن شخصيات الأجنبي: العربي أو الهندي أو الزنجي أو المسلم... سواء كانت تلك السرود انجليزية تنهل من تراث الفخامة الفيكتورية كما عند «جين أوستن» و«تشارلي» و«جورج أورويل»، أو فرنسية تنفذ الى المزاج العصري من باب

وفي مرحلة شديدة التعقيد من السيطرة المباشرة للغرب على البلدان الثالثة، جرى تشييد نمط من الإنشاء الأدبي يستهدف تكريس «علاقة نوعية» مع «الأهالي» (المليين)، تتميز بعدم توازنها، ولا عقلانيتها السافرة. إن الغير يتم إنتاجه (أو اختلاقه) لضرورات البرهنة على عدالة النمط التحكمي الغربي، لتبرير العنف الموضوعي الممارس بقوة، ولتمجيد المثال الإنساني لحصارة الإمبراطورية، وربما لهذا السبب الأخير سيظهر للوجود في مراحل متلاحقة - ما يمكن أن نسميه «متخيلا نقيضا» يسعى لبث تأثيره الجمالي المضاد لدى أوسع شريحة من المتلقين الغربيين، وتدرجيا ستصير أسماء كتاب كـ«سيزير» و«بلسون هاريس» و«بول سوينسكا» و«آسيا جبار» و«عبدالكبير

* باحث وأكاديمي من المغرب

الأدب الطليعي كما كانت كتابات «كامو».

في مجموعة قصصية بعنوان «زينة الحياة» للروائية المصرية «أهداف سوف»، صدرت ترجمتها العربية منذ ثلاث سنوات (١)، نعتز على حالة شديدة الخصوصية مما يمكن أن نطلق عليه التخييل التقيضي، يتأسس على إنتاج غيرية مضادة للقولاب التصويرية الاستعمارية، في الآن ذاته الذي يشكل خطابا سرديا تقبضا للنزعة الذكورية أحادية الصوت. الغيرية هنا - إذن - ذات مستويين: ثقافي (عراقي)، واجتماعي (جنسي): يتموضع فيها الذات القصصية في مواجهة هيمنة مزدوجة، لكن الصورة الممثلة في النهاية لا تكاد تفارق نطاق المحلية: حيث تقدم تمثيلا إنسانيا أكثر عمقا في كشف تناقضات الوعي والسلوك الشرقيين، وأنفذ أثرا في تعرية اختلالات الرؤية الملازمة لهما.

تشكل «زينة الحياة» من هذا المنطلق، استمرارا لمشروع «أهداف سوف» السردية، المنشغل ببيان اختلال النظرة التصويفية للغرباء عن «الذات» الشرقية، ومحاولة لترسيخ وعي متوازن عن تلك الذات وعوالمها وتفاصيل تجاربها الحيانية الضامة. والمجموعة القصصية في هذا السياق بالذات امتداد للأعمال الروائية والقصصية الأولى للكاتبة، خصوصا نصوص: «عائشة» (١٩٨٣) و«في عين الشمس» (١٩٩٢)، و«زمزم الرمل» (١٩٩٦)، الموجهة بالأساس إلى العقل الغربي (الانجليزي تحديدا). حيث راوح القصد التصويري دوما قاعدة كشف الوهم التخييلي الغربي، واستبدال علاقات الغيرية المخطئة بوشائج إنسانية أكثر صدقا في رصد التجارب الفردية، وأشد عناية بخصوصيات السياق الثقافي الحاضر لها.

تأسيسا على ذلك، لا يمكن للصور القصصية التي أنتجتها «أهداف سوف» إلا أن تكون آلية جمالية راجحة في تمثيل سوء الفهم، سواء في مستوى خارجي (بين المركز الحضاري وهوامش المجموعة)، أو في مستوى داخلي (محلي) بين ثنائيات أثبتت باستمرار رسوخها وتأصلها في بنية العلاقات الاجتماعية الشرقية (بين الذكر والأنثى مثلا، أو بين الفتى والشيخة...). والظاهر أن «الغيرية» بهذا المعنى تصير مدعوة إلى إيجاد صيغ مفتوحة على التفصيلات المعقدة لانسجاع الوعي الفردي والجماعي بالتحو الكيفيل بتخطي الصور الشائعة للأخر المقولب سياسيا وثقافيا، إلى آخر «قريب» يقسم مع الذات فضاء الألفة ذاته. ولا يعزب عن النظر في هذا المستوى أن «القريب» و«المختلف» يستحو إلى كيان اجتماعي يشارك الذات مسؤوليات التعقيد وانعدام الفهم، والذين يقضيان إلى التحريف الخطائي، والزيغ البلاغي.

هكذا على امتداد النصوص الخمسانية في المجموعة القصصية،

وهي: «زينة الحياة»، «ميلودي»، «شي ميلو»، «تحت التعرير»، «السحان»، «المولد»، «عودة»، وأذكرك»: يظل الحضور الأنثوي (الطاغي) مركزا دراميا جوهريا في حيك الأحداث، ونسج السمات، وانتخاب الصور الممثلة للأغتراب، والضيق، والنفى العطي. وفي المقابل ينقلب الحضور الذكوري الراجح (في تقاطعات القوة) إلى رمزية للضعف والغباء، ويتحول عنفه الموضوعي إلى سمة «عجز» وعدم فاعلية في السياق، ووظيفة هامشية مستوعبة لردود الأفعال المركزية. بتعبير آخر يتحول من وضع «الفوق» إلى «التحت»، ويظل الحاجز اللاشعوري المفترض بين الذات والأخر (الذكر والأنثى) على الحال نفسه، بما يقضي لترسيخ «القطيعة» وتواصل الفجوة الذهنية والعاطفية بينهما.

في نص «زينة الحياة» تتخذ العلاقة الغيرية، المبنية على «سوء الفهم»، صيغة الفخائي «الجنسي»، الذي تدعمه الخلطة العرقية والثقافية بين الزوجين المختلطين. بينما في نص «السحان» يجد التصادم القسري مبرراته داخل بنية الأسرة الواحدة، بين وعين تفصل بينهما فجوة ذهنية غائرة، تكتنز صورها بمشغرات التفاصيل عن الأحاسيس والاستيهامات والمرجعات المتناقضة التي قد تبدئ في مستوى أولي (قاعدي) بالسلوك الغريزي، ولا تنتهي بتباينات الألوان والمفردات والممارسات العقيدة. ولعل مقارنة بين بعض الصور القصصية المنتقاة من النصين ومن غيرهما، فعميقة ببيان طبيعة التكامل السردية في حيك مكونات «انعدام الفهم» في المجموعة القصصية.

تقول الساردة في أحد مقاطع قصة «زينة الحياة».

«فكرت في كتابة قصة عن هذين الأسبوعين، عن رحلتي الأولى إلى إفريقيا، عن محمد السنوسي وهو يحدثني بأدب جم عن مكانة النساء. كان مهذبا لأنثى امرأة أجنبية، أوروبية، جئت في مهمة عمل، فيمكن أن أعامل كـرجل فخري» فكرت في كتابة قصة عن الطريق الطويل المستقيم في السفر إلى مايدجوري، والتوقف عند استراحات من الأكواخ لمضغ اللحم الذي كنت كثيرا ما أبتلعه صحيحا. والسنوسي يحدثني عن اللحم في أوروبا وكيف يذوب في الفم مثل الأرز باللبن فلا قوام له. أكتب قصة الأسد الذي لمحته بين الأعشاب الطويلة فطلب من السائق أن يتوقف وقرئت من السيارة وصوت آلة التصوير والتقطت صورة له وهو راكب» (٢) تستدعي هذه الصورة بقوة نموذجا إنسانيا مشهورا في الرواية الاستعمارية البريطانية، هو شخصية المثقف المحلي المهور بكل ما يتصل بأوروبا، دونما تمييز، سواء كان هذا الشيء قصيدة لا «بول فاليري»، أو قبعة نسائية فاخرة. الكك ينبعث من الغلغلة الأسلوبية ذاتها التي تجسر الهوة بين الوظيفة القمعية للأجنبي وإحباطاته

الرمزية المصطنعة. تذكرنا صورة أحمد السنوسي - هنا - بشكل أكثر تحديداً بشخصية الطبيب الطبيب «الدكتور فيراسواسمي» في رواية «أيام بورمية» لجورج أورويل: لكن الجديد في الصورة الحالية أنها تونع في أرضية تخيلية مخالفة جندياً في ممراتها وولائفها ومقاصدها الجمالية، ذلك أن الهدف لم يعد مجرد الحفاظ على حد أدنى من المصادقية الصورية للسرد، برسم نموذج محلي ملثف شديد التهذيب وسهل الإخضاع لمرامي الأطروحة، بل على العكس من ذلك تماماً، ما تقوم به الساردة في الصورة المنقاة، إذ القاعدة التمثيلية تتشكل انطلاقاً من متخيل نقیض، ضدي، يسعى إلى تصحيح صورة الآخر المقبولة، وإبدالها بصيغة نسبية مفقوحة على الشكوك، وقابلة لتقييم مخالف (غير كولونالي)، فأحمد السنوسي بالرغم من كونه إفريقيًا، مهذبًا، مبهوراً بالنساء الأجنبية، مغرماً بتعداد فضائل الحماة في الغرب، فهو بالأساس رجل، ذكر، لا ينتمي إلى مستعمرة ملحقة بالإمبراطورية، وعلى هذا الأساس فهو يمثل كياناً فردياً مستقلاً، يمتلك وعياً متنامياً إلى مفارقة الحدود المسكوكة لشخصية الهجين، الغريزي، المغرق في البدائية. إنه كيان مأهول بالأحاسيس الضطرية، الشفافة، غير المرائية، التي تعكس النهم الأزلّي للذات للتواصل مع الآخر (الأنثى)، وامتلاكه، ومن ثم استبطان مغابته الملتغرة، وربما لجبسته كذلك، بعنفها، ومباشرتها، ومفارقتها لمقتضيات التواصل، تنهال طبقة جديدة من الجهد على مجريات الصلة مع مقابلة الأنثوي النقيض، وتتغلغل طاقات الإيحاء، والتلقي بين الذات ومقابلها، لتنبعث من رماد الفضاء الموحش (إفريقيا) شرارة الغيرة والغربة، جاعلة الرمز الأنثوي يفاقر كل ما يؤثت المحيط حوله، فتتخيل إلى الذهن صورة «النثائي» الوجداني حادة، بلطف، موهلة في التنغريب الرمزي، تتراجع فيها الأنثى إلى رتبة المتابعة الحياضية، و«التقاط الصور» للآخر/ الذكر ذو الحضور الخامل والبطولة المثلومة، كما الأسد الإفريقي الرابض.

وغير بعيد عن رهانات الخطاب القصصي في إرجاع نسق الغيرة إلى مستوى الأصل الجنسي الطبيعي، نجد الساردة تتلجج إلى إكساب تلك العلاقة مغزى محلياً بالغ التعقيد يتغلغل فيه البناء التخيلي داخل زوايا معتمنة من الأحاسيس والسلوكيات الأسرية، بحيث يكاد يتحول التعرف القصصي عليها إلى نموذج للكشف الخيالي، ولعل أوضح مثال على هذا الضرب من الصور القصصية تلك المصنعة في نص «السخان»، التي يستكنه فيها التكوين السردى السلوك التسلسلي غير المبرر للبطل «صلاح» تجاه الآخر/ الأنثى «فاتن» (أخته الصغيرة)، وكيف يتحول التحنن الغريزي لقمع الرغبة الجسدية، إلى لعبة تنهاوى أقنعتهما الواحدة ثلو الأخرى في فضاء الاستيهام الجنسي، فتتقلب لوعة امتلاك الجسد

(أي جسد) إلى وازع لتدميره، وتعميق الفجوة النفسية مع كيانها. «لماذا تخرج (فاتن) بانما من الحمام حافية القدمين؟ هل هو اختبار؟ هل يخيفه ربه؟ عادت من حجرتها بشعرها ملفوفاً ببشكرو عبرت الصلاة إلى حجرتها. سار إليها (صلاح) ببطل ثم وضع يده على رقبتهما العارية. ابتمست له، وشعر بساقيه ترتعدان. نظر إلى المكتب أمامها فرأى عليه مجلة مصورة...: «ما هذا».

- هذا؟ هذا فرنسي، مدموزيل سناء قالت إن أحسن طريقة لتعلم اللغة هي قراءة المجلات والقصص...

- أهذا ما نرسلك للمدرسة لتتعلّمي؟ لتتعلّمي قلة الأدب؟...

- صلاح أنت لم تفهم.

هوت صفة على خدما الأيمن. دار رأسها وانزلق عنه البشكير فانساب شعرها المبلل حول رقبتهما. (٢)

تخصص الصورة القصصية لحظة الأروج من مسار التقاطب المتوتر لثنائية الرغبة/ الاستيهام، القائمة بين البطل «صلاح» - المحاصر بالأفكار الطهرانية والاستيهامات الجنسية - وبين الأنثى المحرمة «فاتن»، المنطلقة بشغافيتها الجسدية، وشغفها المعنوي، مما يجعل مشهد التصادم صاعقاً، فضائحيًا، ومجلاً بالمفارقات: لا وجود لسفن تواصلية ثابت ومفهوم، إنما تسير الدوال الحوارية في سباقات متناحية، متنابهة، تناذب الفطرة الإنسانية الرافدة لها بجذلية اللذة والألم، الحب والعنف، السكينة والصخب.

ومرة أخرى يتكشف للقارئ مظهر مخالف لنسق «الغيرة»، يصدر عن متخيل مناقض للصيغ المقبولة عن الذات والأجنبي. إن العلاقة هنا أكثر أصالة، من حيث قدرتها على تمثيل الخفي من سمات المغايرة الطبيعية والسلوكية بين الكيانات الإنسانية في قاعدتها الدنيا: الذكر والأنثى داخل العائلة الواحدة؛ ففي هذا النطاق الضيق، الحصري، تتخيل الللال الأولى للصراع الوجودي حول المبادئ والنوازع والمنافع، وبين المفاهيم والأفكار والأجساد؛ حيث تبرز لوجود شهوة السهولة والاحتواء والغلبة، وهكذا تكتسب العبارة الحوارية الصادرة عن البطلة («أنت لم تفهم») عمقها الصوري من تصانيفها مع تراث التزييف والاصطناع التخيلي، الناشئة بصدد كل أنواع الفخراء والأجانب (الجنسيين والقوميين والعنصريين والعقديين). كما تتحول لحظة التماس الجسدي الملتبس بينهما إلى كناية كبرى عن الجدل الأزلّي، بين الشهوة والإثم في عوالم الجسد والجغرافيا والأساطين: ثمة تشرف دائم إلى تملك الأجساد، والفضاضات، والاساطير القومية والدينية؛ لوعة يتم التعبير عنها بعنف وطرفة، بما يجعل الطول مقلّلتاً مستحيلة، ما انتملك أو الخراب، معنى غامض وهارب هروب الفارق الزمني/ النفسي بين تحسس البطل لرقية فاتن، وصغفه لها.

كل شيء في الصورة يحول على التناقض الكياني والعاطفي، والمفارقة بين النوازع والمحصلات، بدءاً بالتوحيش الحائر تجاه فعل الاستحمام وانتهاء بالإيذاء الجسدي، حيث إن الصورة تتجلى مثقلة بالإيحاء الرمزي لأسطورة آدم/ حواء؛ فتثبّت الفاعلين المركزيين (صالح/ فائق) على قاعدة التجاذب الجسدي الملتبس، وإبراز التقابل بينهما عبر مستويات الكلام الحوارية السقيم درامية، والموقف المخترق بالأحاسيس المتناقضة، والحركة الموقعة في المحيط المتوتر. ثم التآليف بين تلك المكونات التخيلية البليغة بصيغ المصاحبة الطباقية. كل ذلك يجعل الصورة اللغوية تنفذ إلى أعماق الرصيد الدلالي لأسطورة الغواية، ويكسبها قيمة نوعية جديدة تثير آفاق المقابلة للصورية.

هكذا يمارس البطل (صالح) وظهفه المركزية المنسجمة مع دلالاته الوجودية والجسدية. والأمر ذاته بالنسبة لمقابلته الدرامي (فائق)؛ والقصد هو تمثيل الصلة المعقدة بين ثنائيات القدرة/ السحر، الكفائية العقلية/ الغواية، التعالي الذاتي/ السقوط الغريزي، التحكم/ الخضوع... التي تنغمز في ارتدادها الرمزي، المتفاعل في السياق، بظلال الإثم الأصلي (السقوط الأممي)، بما سينعكس في الصور القصصية اللاحقة في أكثر من مستوى.

في نص «المولد» نعر على تنويع مختلف للاغتراب الجسدي والوجداني، تجسده أنثى مثقولة، متمردة، تتعرض لتجارب قاسية في تعاملها مع التمازج الذكورية. تبتدئ كما العادة بسوء الفهم وإهدار سياقات التخاطب، وتنتهي بموقف الاغتصاب الجسدي الصادم. وفي مقطع من القصة يتم تشخيص الموقف الغائري، عبر تركيب مجازي يولف بين الإحساس الذاتي للشخصية بالحصار، وبين التشظي الكياني وتشوه المحيط الخارجي

«نظرت عاتشة إلى الشريط المتبقي، الأشجار القليلة يعلوها الفجار، والعشب خفيف، مصفر اللون. المكان مغطى بحجارة الأسمنت وقضبان الحديد من جميع الأطوال، وأكوام الرمال. ليس هناك أحد، ظهر المكان وكأنه مشروع هدم أكثر منه مشروع بناء تساءلت عن الضفائر التي كانوا يسمعونها في الليل، وصراصير الخيط أين ذهبته هل ارتحلت إلى السدس المتبقي من الحديقة؟ كيف قسمت الأرض بينها، وهل تستطيع التعايش بسلام في هذه البقعة الصغيرة المتبقية؟ ربما لم يحدث، وتقلب القوي على الضعيف، وبقي في الأرض الهجوم نوع جديد من الضغاضع الخارقة» (٤)

واضح أن ثمة دوماً مقابلة ما، تشكل تقليداً في الصور المتواترة داخل النص القصصية المختبة، قاعدتها استبطان الترويعات المحتملة للغيرية، من منطلق تخيلي مختلف (نقيض). وقد شكلت

دوماً بناءً متعدد الوظائف، متصادي المباني، مؤتلف المفردات الإنسانية، فانفصام العلاقة بين الذوات المتغابرة جسداً وعاطفةً وفكراً، يستمر في إنفاذ احتمالاته الصورية، عبر استثمار مكونات أسلوبية مضافة، تغطي مكونات الشخصية القطب (الذكر والأنثى، الأهلي والأجنبي) وما يلتصق بها من امتدادات موضوعية، إلى السياق السردي الربح الذي تدغم فيه صور الذات والأخر برمزية الفضاء المتأكل، وخفوت الفعل الحياتي، وكثافة الفراغ، والغياب الإنساني، ومفردات ومجازات الوصف التفصيلي للكانات الرمزية المتلاشية: الضفادع. والحاصل أن ما شرع في تخيله، بصوفه علامات حسية ونهنية ذات كنه بشري، سيتفاقم في السياق الصوري ليجتاح امتدادات الفضاء الحاضن للحقيقة الإنسانية المتنازع عليها (بين الذات والغير) بشقافية حادة، وبعدوية جارحة.

تلك كانت أبرز ملامح النموذج التخيلي الذي عملت «أهداف سوفي» على تشكيله، يصدر أوهايم الهوية، وآفاق الغيرية؛ مثال رامن في سرديته على بلاغة أقل إيجازاً، وأعمق استكناها لمنطق الاختلاف: بين الكيانات الإنسانية والفعاليات الوجودية للأفراد، والجماعات. ولعل ذلك الرهان الذي يبدو مركّزاً على منظور ثالث، هيادي، بين الصور البشرية والتجارب الحياتية، والمواقف والأفكار، أن يمثل العلة التي تجلت على أساسها نصوص «زينة الحياة» على نحو وما تجلت عليه من اتقان، في استلهاً سمات جمالية جديدة، تسعف في تكوين صيغ بارعة لعلاقات التقابل والتقاطب، وإبداع صور غريبة تشيد «متخيلاً نقيضاً» لثراث الآخر الكولونالي الذي ساد لمدة غير يسيرة من الزمن.

الهوامش

١ - صدرت عن دار الهلال (ضمن سلسلة روايات الهلال)، القاهرة، ١٩٩٨، العدد ٥٧٦

وقد تزامنت قراءتي لهذه المجموعة القصصية مع اطلاعي على دراسة نقدية بالغة الأهمية في مجال «دراسات الصور»، أنجزها الناقد الفرنسي: «جون مارك مورا» عن صورة العالم الثالث في الرواية الفرنسية المعاصرة، مما جعلني أنطلق في تحرير هذا المقال من الخطية النظرية الخصية التي وفرتها لي قصوره ومحاويرة الإشكالية بصدده مفاهيم «العيرية» و«التخييل القومي» و«الصورة الثقافية» وغيرها منظر

Jean-Marc Moura, L'Image du tiers le roman francas

contemporain © U F ans, 1994 .

٢ - مصدر مذكور، ص ١٨

٣ - نفسه، ص ٩٤ - ٩٥

٤ - نفسه، ص ١٥٠ - ١٥١

استنطاق الحيوان

كشكل للدلالة على تأزم العلاقة بين المثقف والسلطة

دراسة مقارنة بين ابن المتفح ولافونتين

إبراهيم اليوسف *

لعل المبدع وعلى مر العصور، أكثر من يستطيع تلمس الوجدان الاجتماعي من حوله بحكم حساسيته العالية، وذلك من أجل الذود عن القيم العليا، والدفاع عن انسانية الانسان، عبر ابداعه: سواء أكان شعراً أم نثراً أم لوحة وسوى ذلك أيضاً، ولم تمنعه من ذلك أية صوى، أو أسلاك شائكة، حيث أن تتبع تاريخ الكلمة النظيفة يؤكد لنا، أن هذه الكلمة استطاعت على الدوام أن توجد لنفسها معابر، كي تصل الى متلقيها، متوارية خلف الرمز حيناً، ومجاهرة حيناً آخر بحسب ما يتطلبه الواقع

الدلالات التي ترمي اليها /أسماء الحيوانات السابقة/ لأول وهلة والكاتبة: فاطمة عابدين -عبر كتابها المهم برأيي- تستحضر عوالم أسماء مثل: برزويه-برزجمهر -ابن المفقع - من خلال عملها المقارني لتتبع تطور مفهوم استنطاق الحيوان، حتى يكون صورة فوتوغرافية عنّا، واقعا، وحلماً، ورؤى، وكأن عالم الحيوان هو الآخر هو مرآة عن عالمنا وهو غني ولا نهائي فلا تستغند رموزه . بل وكأن مفهوم (كبش الغداة) يتجدد بدوره يوماً بعد آخر، ليكون الحيوان اضحيتنا اليومية، دون أن يستغند البتة، خارجاً عن دوره كمحض عنصر مكمل من حولنا، ليدخل لجة حياتنا، ويقول كلمته هو الآخر في ما يخصنا شاهداً وشهيداً في آن واحد

وسأحاول عبر هذه المراجعة النقدية - وعلى عادتي في هكذا مراجعات على نهاية من الحساسية والأهمية ايراد اراء الكاتبة - ما استطعت- . كما هي على امتداد الشريط اللغوي التالي وفي كل ما يتعلق بمحتويات الكتاب، من أجل تقديم

ويعد اللجوء الى عالم الحيوان، واستنطاقه، عبر أنسنته - بلغة اليوم - احد اشكال الالتفاف على آلة الرقابة، بغرض ايصال المبدع خطابه، أو موقفه الى متلقيه، بل والى السلطة ايضاً، من خلال التعامل مع اطراف حساسة في معادلة شديدة الخطورة، تفرض عليه العنكة، كأولى أدوات المواجهة، مادام أنه لا يطيق الصمت ازاء الممارسات الخاطئة جملة وتفصيلاً.

كما ان العودة الى الموروث الشعبي للشعوب بعامة، تضعنا وجهاً لوجه امام نماذج بدائية من الامثال، والقصص، والحكايات، والاساطير، التي تنضج دلالات، ولاتنلأ في قول كلمة الحق، فأسماء حيوانات مثل طائوس- ثعلب - ذئب-كلب- عقرب - الخ تكاد تخرج من دوائر دلالتها الأولى، عبر انزياحات لانهاية لها، حيث تستدعي الى انحنائنا صورا كثيرة من واقعنا كي نتذكر على القبور المتفطرس -الدامية المفترس - الأمين الخائن الخ... وعلى التوالي من عالمنا نحن، عالمنا الانساني يعبداً عن هاتيك

* كاتب من سوريا

صورة مقاربة من عالم الكتاب لنثلا اقله بما لم يقل، ويعيداً عن البسترة التي قد تتعور مثل هذه الوقفة.

ظهور بيدبا: تورد الكاتبة حرقياً حول ما قاله علي بن الشاه الفارسي: ان الاسكندر ذا القرنين الرومي غزا كل الملوك الذين كانوا في ناحية المغرب، وعندما انتهى منهم اتجه نحو الشرق يريد ملوكه من الفرس وغيرهم، حتى ظهر عليهم، وقهر، وتقلب على كل من حاربه، وتوجه نحو الصين، فبدأ في طريقه بملك الهند وكان للهند ملك ذو سطوة يقال له /فورك/ فاشتبك الجمعان وتبارز القاتدان وكانت الغلبة للاسكندر، فاستخلف على الهند أحد رجاله، واتجه الاسكندر نحو غايته ويذهب النص إلى ان الشعب أبى أن يملك عليه رجل ليس من اهل دينه، فخلعوا الملك الذي استخلفه الاسكندر، وولوا عليهم رجلاً منهم يقال له /ديشلهم/ ولما استوفى الامر لدى ديشليم هذا، طغى، وبغى، وتجهر، وساد الناس بالظلم -كذا- واستمر على هذا برهة من الزمن إلا أن فيلسوف البراهمة، الفاضل الحكيم، وبعد مشاورة تلامذته قرر مصارحة الملك بالحديث عن واقع مطالبه، وبعد الالتقاء به اوغر حديثه صدر الملك عليه، فأغظ في الجواب عليه وقال.

-لقد تكلمت بكلام ما اظن أحداً بمملكتي يمكن ان يستقبلني بمثله، ثم امر ان يقتل ويصلب، ولكنه احجم عما امر به، وامر بحبسهِ وتقبيده ص ٥-٦» ثم يعدل الملك فيما بعد عما قرره، بعد ليلة من الارق الشديد، ليشعر انه قد أخطأ في حقه، كي يستوزره وأمر ان يصعد على رأسه تاج، ويركب، ويطاف به في المدينة، ثم جلس بمجلس العدل والانصاف، وجعل من ذلك اليوم عيداً وطنياً لاتزال الهند تحتفل به حتى اليوم ثم يطلب اليه الملك تأليف كتاب (مشروع ينسب اليه وتذكر فيه أيامه فيستعمله بيدبا عاماً، ليؤلف كتاباً من أربعة عشر باباً، من بينها باب بعنوان: كلفة ود منه -جعل كلامه على ألسنة البهائم والسيباع والطير ليكون ظاهرة تسليية للخواص والعوام وباطنه رياضة لعقول الخاصة ونادى الملك الناس في اقصاى البلاد، ليجلسوا قراءة الكتاب وفي ذلك اليوم امر ان ينصب ليديبا سرير مثل سريرهِ وكراس لأبناء الملوك والأمراء ولبس بيدبا الثياب التي يلبسها اذا دخل على الملوك .

وسأله الملك: ما عدوت الذي في نفسي يا/ بيدبا / وهذا الذي كنت اطلب، فأطلب، فحواجتك مقضية: فقال بيدبا:

- ان يأمر الملك ان يدون كتابي هذا كما دون اياه واجداده كتبهم، وإن يأمر عليه، فاني اخاف ان يخرج من بلاد الهند، فيتناوله اهل فارس، وامر الملك الا يخرج من بيت الحكمة ابداً

- فارس وسرقة كيلة ودمنة :

تبين المؤلف ان كسرى انوشروان كان مهتماً بأمور التاريخ والعلم وسمع بنسباً هذا المؤلف، فاستشار وزيره بزرجمهر حول كيفية الحصول على هذا المؤلف، فذله بزرزويه الاديب المعروف بصناعة الطب، الذي استطاع الذهاب الى بلاد الهند فتعرف على خازن الملك الذي يحمل مفاتيح خزائنه فأطلعه على الكتاب، فقرأه بزرزويه ونقله من اللسان الهندي الى الفارسي، ونقل عائداً الى بلاده ليطلع انوشروان الذي اراد ان يكافئه بأن تفتح له أبواب الخزانة ويأخذ ما يريد من المؤثر والزبرجد والياقوت والذهب والفضة فقال بزرزويه: لا حاجة لي بالمال.. لكن اطلب من الملك حاجة يسره، وفي قضائها فائدة كبيرة وهي ان يأمر الملك وزيره بزرجمهر ان ينظم تأليف كلام محكم متقن يجعل لي فيه باباً يذكر فيه امري، ويصف حالتي، ويجعله اول باب من ابواب الكتاب قبل باب الاسد والثور، فلبى له الملك مطلبه، فكتب بزرجمهر في وصف بزرزويه منذ ان دفعه ابوه الى العلم حتى ذهبا الى الهند، وحصوله على الكتاب.

ابن المقفع:

اسمه روزبه بن داثويه، تولى والده خراج فارس من قبل خالد بن عبدالله القسري امير العراقيين واتهم بالاختلاس من اموال الدولة فأمر به يوسف بن عمر الثقفي الذي تولى اماره العراقيين بعد خالد، فاعتقل وضرب على يده، حتى تقضعت أي تشنجت، فقيل لعبدالله بن المقفع والمقفع هذا فارسي الاصل نشأ في الاهواز، ومات على دين قومه، وولد ابنه في / جو / ونشأ على مجوسية ابيه مثقفاً بالثقافة الخاصة لبني قومه، مستعرباً متضلعا في اللغة العربية، وأدبها وقد تبع الولد سنة ابيه، واتخذ صناعته قواماً لمعيشته فكتب لكثيرين، منهم عيسى بن علي حيث اسلم على يديه و كان ابن المقفع قد نقل مؤلفات كثيرة من الفهلوية الى العربية الا انه لم يسبق منها غير كتابه كيلة ودمنة، ما يغير أسلوب ابن المقفع انه كان فصيح اللسان كما ترى المؤلف ضليعا في ادب العرب والفرس مقدماً في بلاغة اللسان والكلام والترجمة واختراع المعاني وابتداع

السير وقد استخلص من الأسلوب الفارسي العربي طريقة في الكتابة عرفت به، وأخذت عنه وكان ابن المقفع معروفاً بأخلاقه الرفيعة وكرمه، وسجاياه الكريمة من مروءة وحكمة، وورساة، وإباء وتذكر المؤلف موقفه النبيل والجريء مع عبد الحميد الكاتب بعد أن دالت دولة بني أمية، وقتل مروان بن محر آخر خلفائهم، حيث ضبطته الشرطة مع عبد الحميد الكاتب في منزل واحد، فسألت أيهما هو الكاتب. فأجاب ابن المقفع: إنه هو خوفاً على صاحبه، لكن عبد الحميد الكاتب أبى أن يقتل صاحبه فدى عنه، فأبان حقيقة شخصيته فاعتقل، ثم قتل، ولكن نهاية ابن المقفع لم تكن بأفضل من نهاية صديقه، ورغم تعدد الروايات حول قصة مقتله، إلا أنه قتل نتيجة موقف سياسي على يد سفيان بن معاوية المهلبى بإيعاز من المنصور نفسه .

كثيثة ودمنة :

يبين المؤلف أن هذا الكتاب من أقدم كتب الأدب وأكثرها تداولاً وانتشاراً على اختلاف الزعات واللغات لما فيه من فوائد مما يحتاج اليه الناس في معاملاتهم كوجوب الامتناع عن سماع كلام الساعي، والنمام، وخاصة خاتمة الأشرار الخ....

وتبين أن هناك ترجمات كثيرة للكتاب منها: الترجمة النبطية والفهلوية عام ٥٦٠م، والسريانية عام ٥٧٠م والعربية في العام نفسه، وهي أهم ترجمة للكتاب إذ نقل عنها العديد من الترجمات منها: السريانية الثانية، الفارسية الحديثة، والتركية، والعبرانية وتؤكد المؤلف قضايا عديدة على من يريد قراءة هذا الكتاب:

١- ألا تكون الغاية النصف بل يشرف ويتمتع في كل ما يتضمن من أمثال.

٢- ألا يضجر، ويلتمس جواهر معانيه .

٣- أن يعرف أن للكتاب أهدافاً هي منها أنه وُضع على ألسنة الحيوان لكي يسارع أهل الهزل والشبان لقراءته كي تستمال به قلوبهم، ولتوليد خيالات الحيوانات بالألوان والأصباغ ليكون أنساً ونزماً في هذه الصورة وأن تقرأه العامة والخاصة فيكثر انتساخه فلا يبطل ولا يخلق، وأن يقرأه العلماء والفلاسفة.

يعتبر جان دولافونتين وهو من الشعراء المتميزين في الكلاسيكية في القرن السابع عشر (١٦٢١-١٦٩٩) وواسع

الخيال رشيقي الجمل والعبارات عذب الموسيقى، أحس باكراً بجمال الشعر الطبيعي، تتلمذ على هوراس - فيرجيل - وعلى عدد من الشعراء الريفيين وقدم أعمالاً تنتمي إلى مواضيع مختلفة منها أدب الرحلات الروايات الغفيرة.

وقد لجأ لافونتين إلى عالم الأسطورة واستنطق الحيوان على خطأ إيزوب من خلال تلوين الحيوان بالطبيعة البشرية، فالتعلب على سبيل المثال: مالحق - خطم زفير متطاول، عينان براقتان وتدلان على أنه محتال كبير، غزير الغزو، رائع الذيل، لكنه لا يمتلك موهبة الشجاعة، يفضل الحيلة على العنف، وينأى عن الفطر، فالمالحق يحب أن يكون ذكياً ولطيفاً، ولهم جراً بالنسبة إلى الأسد-الهر - الضفادع - الحمار الخ

صحيح كما أنه ترى المؤلف أنه أحياناً لا يعرف بعض الحيوانات التي يتبادلها، انطلق على الأفعى اسم حشرة، وهي تردف بالقول: أنا لا نريد منه أن يكون عالم حيوان، أنه إذ يركز على عالم الحيوان، فهذا الحيوان يمثل الإنسان الذي يضع في المشهد بشكل خفي، فهو بذلك يكون أخلاقاً بلونهما، وهو متشائم بهذا التلونين للقيم الإنسانية، فهو يصور أنانية الإنسان، خبثه في الصغر وخبثه من الموت عند الكبر، وتقول المؤلف حرقياً أيضاً: إذا أردنا أن نتمتع ونذهب بعيداً نرى فيه كما يرى الشاعر ستينسان سيمون جديراً أراد أن يرمز للويس السادس عشر بالأسد والأمراء والحاشية ببقية الحيوانات.

بين ابن المقفع ولافونتين :

ضمن هذا الفصل الأخير تقول المؤلف حرقياً: لو أمعنا النظر فيما جاء فيه ابن المقفع ولافونتين، لوجدنا أن الكاتبين عالجا مواضيع سادت في عصر كل منهما، وواقع حياته الاجتماعية، مواضيع عبّرت عن روح العصر، وحملت أهدافاً نبيلة في رفع الحيف عن المظلومين وتحذير الحكام المستبددين، وغرس القيم والأخلاق الخبيثة والتربية الاجتماعية.

ثم تقول: ورغم الخلاف بين العصرين من حيث البعد الزمني، فإن هناك ميزات خاصة لزمّت كل واحد منهما، فأبن المقفع ترجم كتابه، وترجم عنه في حوالي القرن العاشر الميلادي الترجمة اليونانية للكتاب في عام (٩٨٠م) بينما عاش لافونتين الفترة بين (١٦٢١-١٦٩٩)

١٦٩٥م وبين الزمانيين حوالي (٦٠٠) عام، فقد كانت الترجمة اليونانية لكتاب ابن المقفع عام (١٠٨٠م) إلى اللاتينية وأول ترجمة فرنسية كانت من قبل جيراريل كوتيه وطبع في لندن عام (١٥٥٦م) أما من أقدم على نشرها كاملة فهو البارون سيلفيستر دوساسي، فطبعها في باريس سنة (١٨٦٦م) وأرفقها بفصل عن أصل الكتاب، وكان ذلك بعد عصر لافونتين أي في القرن التاسع عشر، كما يدل على أن لافونتين لم يتأثر مباشرة بكتاب ابن المقفع بل عن سبقه من الكتاب الأغريق، كذلك كان أسلوب لافونتين من صميم اللغة الفرنسية أصالة وعراقة حتى أنه ألترزم ببعض المصطلحات والتعابير (القديمة) ورغم اعتماده على السلف في قصصه فإنه كما قال عن نفسه فقد ظهرت فيه شخصيته بشكل واضح

وترى المؤلف: أن كلا المؤلفين جعل حكمته على ألسنة الحيوانات والناس، اتخذها نموذجاً لأنماط البشر، فجمع بين طبيعة الإنسان ومزايه مع طبيعة الحيوان وغرائزه، فأسقط كل منهما بعضاً من الصفات الانسانية على الحيوانات (أبطال أساطيره).

وكان ابن المقفع هو الأسبق في هذا المضمار فقد انتشرت ترجمات كتابه-كثيرة ودمت-في كل أصقاع الأرض فلا بد أن يكون لافونتين قد وصلت إليه، أو اطلع على ترجمتها، وإذا كان ابن المقفع اعتمد النثر كأقصر الطرق للوصول إلى بغيته، إلا أن لافونتين قد ألترزم الشعر، فالشعر ينجس صافياً من قلب الشاعر مهيناً للبيان، فينهض له الشاعر بنشاط يجرده من الأوراق التي تمازجه، ويهديه للقارئ اشوذة رائعة

وترى المؤلف في الختام: أن ابن المقفع ولافونتين قد قدما للانسانية تراثاً زاخراً، ثراً غنياً، يفيض عبراً وأخلاقاً ومبادئ قدمدت فوائد جلّى للعامة والخاصة، لا تزال المجتمعات تحتاج إليها حتى يومنا هذا مما أكسبها صفة الخلود والاستمرار سواء أضيفت نثر أو شعراً، أفادنا مغزاهما يتضمن الكتاب ملحفاً بالهوامش والشروح والحواشي حيث تقوم بشرحها سواء أكانت أسماء أعلام وشخصيات أم مذاهب تفيد القارئ، وتغني عن العودة إلى العديد من الكتب المختصة

كما أنه يفرد لأسماء الحيوانات الواردة في الكتاب ملحفاً آخر، يسهب بالحديث عن أشكالها، وسلوكها، أما الملحق

الأخير فتخصصه المؤلف لشرح معاني المفردات والتعابير في كليلة ودمتة.

إن قارئ الكتاب سيشعر لا محالة، أنه أمام جهد واضح، بذلته المؤلف، حيث نقتب بطون بعض الكتب، من أجل تقديم مادتها، وهذا ما يفني الدارس في هذا المجال عن العودة إلى الكثير من المراجع، وهذه نقطة مضيئة تسجل في صالح الكتاب والكتابة .

بيد أن كل هذا لا يمنع من تسجيل عددم الملاحظات على هذا الكتاب :

- ١- غياب المنهج النقدي المقنع في هذا الكتاب .
- ٢- على الرغم من أن العنوان يوحي بمقارنة ما بين ابن المقفع ولافونتين، إلا أننا لا نجد المادة المخصصة لهذا المجال لا تتعدى ثلاث الصفحات في أحسن الأحوال.
- ٣- كان من الممكن أن تستزيد الدراسة في المراجع والمصادر بغرض اغناء مؤلفها بأكثر، لأن المراجع المثينة في نهاية الكتاب لا تتعدى ثلاثة مصادر فحسب، اثنان منهما عن لافونتين، ولا يعني الكلام من قبلنا أننا ندعوا إلى التوليف، أو استعراض آراء الآخرين، وتغيب صوت المؤلف.
- ٤- لم توفق المؤلف في عناوين الكتاب، حيث هناك بعض العناوين كان من الممكن أن تختصر في محض عنوان واحد كما في: بين ابن المقفع ولافونتين الذي يتكرر وإن كان الثاني منها يخصص بالتقليد في الأدب.
- ٥- غياب التحليل في بعض المواقع، بل أن القارئ ليجد قفراً واضحاً أحياناً، فعلى سبيل المثال إن ما جاء بخصوص حياة لافونتين وعصره ودواعي تخبره لهذا المجال من الكتابة لم يكن كافياً، ناهيك عن اغفال دوافع ابن قتيبة للتوجه إلى عالم الحيوان وهي نقطة رئيسية لا يمكن تجاهلها لمجرد ذكر اسم هذا العلم البارز، ناهيك عن ضرورة الربط بين مواقف ابن المقفع الحياتية ونهايته كشهيد للموقف، والكلمة، والرأي إزاء السلطة السياسية إذ كان يمكن أن يبرز على نحو أوضح بما يقدم مضمون هذا الكتاب ويعطيه الأنفاق التي اختارت موضوعاً في غاية الحساسية والأهمية وهذا كله لا ينفي اعترافنا بتمكن المؤلف من تشكيل مقاربة مهمة من عوالم ابن المقفع على وجه الخصوص ويكتنيز من الجدية والفهم.

رواية

«الحزام»

لأحمد أبودهمان

ترجمة: فايز ملص*



منذ قرابة العامين والكاتب السعودي أحمد أبودهمان يستقطب الأضواء في الاعلام الفرنسي، فروايته التي صاغها بالفرنسية وصدرت عن دار «جاليمار» في مطلع هذا الصيف، لا تزال تعتبر حدث الموسم الأدبي وتثير تعليقات النقاد وإعجابهم دون تحفظ. وقد نفدت نسخ الطبعة الأولى بسرعة حدت بالناشر الى اعادة طبع الرواية أكثر من مرة خلال فترة قصيرة.

السرى؟ ما من سر... كل ما في الأمر أن هذا المراسل الصحفي السعودي المقيم في باريس عرف كيف ينفذ إلى قلوب القراء الفرنسيين قافزا فوق ركام الأحكام المسبقة والصورة القاتمة التي طالما روجت لها بعض وسائل الاعلام الغربية وحفرتها في الأذهان!

نص سلس، بلغة شاعرية ومفردات بسيطة،

* ناقد من سوريا يقيم في باريس

سيرة شبه ذاتية تنطلق على لسان طفل سعودي من أسرة جبلية فقيرة، يعشق أرضه

لوجدنا، مع بعضنا البعض الى أن جاء يوم عاد فيه أحدنا الى المنزل مجردا من خنجره وحزامه، وكان معنى ذلك موت هيبته وهيبتنا كلنا. راح صاحبنا يبكي ويصرخ ويخدش وجهه، وكنا نحن نشاركه الشعور بالمذلة.

كان أحد رجال الحي قد فاجأه وهو يتحدث إلى ابنته الوحيدة التي كانت تحمل اسما ماثلا لاسم المدينة وكان الرجل قد سمى داره «مصر» لأن مصر «أم الدنيا» هذا الرجل لم يكن يخشى أحدا سوى زوجته التي كانت، أصلا، تخيف كل نساء الحي لأنها تعرف بكل أسرارهم: ذهبنا لملقاتها (من أجل حل المشكلة). أنا وصديق لي يتميز بوسامة ملحوظة. لم تصدر عن الزوج أية ردود فعل على زيارتنا، بل اكتفى بتجاهل وجودنا. عندئذ، أدركت أن هذا الرجل كان «امرأة زوجته»! مثل هذه المشاكل يحلها عادة شيوخ القبيلة، لكن هذه المرأة تملك على ما يبدو جميع المؤهلات اللازمة لحلها على أفضل وجه. بداية، اشترطنا إعادة الحزام والخنجر الى صديقنا.

وبعد أن اعتذرت المرأة عن الإهانة التي ألحقها بنا زوجها، أصرت علينا بأن نأتي لاسترداد الخنجر والحزام بعد أن نتناول طعام العشاء على مائدتها، ولم يبع الزوج بأي تعليق على هذه الدعوة.

بعد أن جلسنا الى مائدة العشاء، قال صديقي لربة المنزل وهو يلتمهما بنظرته:

«سيدتي، إننا لن نذوق طعامك إلا بعد أن يرد إلينا الخنجر والحزام. وبالفعل، أتت بهما ووضعتهما بين يدي الصديق. بعد أن حدثت به نظرة لا تتقنها سوى نساء المدن. غادرنا الزوج بعد أن طلب إلى زوجته أن تهتم بالأطفال (وكان يقصدنا نحن بهذه العبارة). لم تبد على وجه الزوجة أية دهشة، بدليل انها أسرت لنا بعد قليل انه اعتاد انتهاز فرصة وجود مدعويين على مائدتها للخروج من البيت...»

ويمتلك كنزا من المحبة للناس وللطبيعة في قريته التي تتداخل فيها الأرض بالسماء، حتى أن «المطر يصعد» عوضا عن الهبوط. يتلقى القارئ هذه الرواية بسعادة تذكرنا بتلك التي كانت تتسلل إلى أفئدتنا ونحن نقرأ روايات المصري محمد البساطي: اندماج حلولي بالطبيعة، وفيض غامر من المحبة والغبطة ينتقلان كالعدوى من سطور كاتب أتقن مهنة الجمال والسعادة إلى قارئ يبحث عما يمنحه بعض الفرح، وثمة في هذه الرواية خيط أسطوري شفاف يقود خطى الفتى الراوي على مسافة ضيقة من الواقع تصل حد التداخل (مثل حكاية حقول قريته مع السماء)، حتى ان القارئ يتساءل لوهلة، عما اذا كان أمام عمل لأول جابريل جارسيا ماركيز عربي!

في المحصلة، لا بد لنا من أن نحیی أحمد ابودهان لـ «ارتكابه» هذه الرواية الصيفية الخفيفة والمضيئة المنسوجة من واقعية شجاعة وأسطورية محببة تخالطهما نبرة فولكلور ضرورية «للفواء بالغرض».

* ترجمة لصفحة من الرواية:

«بعد رحيل كل الكبار إلى العاصمة، أصبحت بمثابة الأب لجميع الباقين. يقول المثل إن «الأب المغلس بنديقية بلا خيرة»، وهذه الملاحظة تزداد تحقفا في المدينة. صحيح أن رحيل الكبار حملنا مسؤوليات جسيمة، لكننا بقينا في أعين الجيران أطفالا، لذلك قررنا أن نتمنق خارجنا كلما خرجنا من المدرسة، لقد كتبنا اسم القرية على جدران بيتنا، ولكي نؤكد للجيران استقلال إرادتنا، كففنا عن الذهاب الى المسجد برفقة الجيران. مفضلين أداء الصلاة

الصدور الشهري. لم يكن مفاجأة لي. الدكتور مرسي سعد الدين - مدير تحرير الطبعة العربية من المجلة - قال لي ذلك قبل شهر مضت. وكنت قد سألته: هل السبب في توقف الطبعة العربية من المجلة معاقبة من رئيس اليونسكو الياباني لأمة العرب باعتبار أنه كان هناك مرشحان عربيان تنافسا معه على المنصب؟ وهما الدكتور إسماعيل سراج الدين المصري رغم أنه تقدم بترشيحه من دولة أخرى غير مصر. والدكتور غازي القصيبي. الروائي والشاعر وسفير المملكة العربية السعودية في لندن؟!!

الأخرى في إحلال السلام وإقامة الحوار بين الثقافات. قد أصبحت مهمة أكثر من أي وقت مضى. ولهذا اكتسبت برامج اليونسكو مثل الدفاع عن قيم التعليم للجميع أو التنوع الثقافي أو حرية الصحافة. أو القضاء على الفقر أهمية قصوى.

وإن كان يعترف في الفقرة التالية أن اليونسكو مخففة عن عيون العامة. وكان ذلك هو حالها منذ زمن طويل وذلك ليس تعالياً منها. بل على العكس فالصورة العامة إن كانت فقيرة فهي معوقة بحق. فوزن اليونسكو في الإعلام قليل. وهو كذلك بالتالي في الجدل العام. وهو

لم يجبني مرسي سعد الدين على تساؤلي وإن كان العدد الأخير قد أتى بالإجابة، ذلك أن المجلة ستصدر مرتين في السنة فقط. بدلاً من ١٢ مرة في زمن الصدور الشهري. في مايو وأكتوبر من كل سنة. وباللغات الرسمية الست المعتمدة من الأمم المتحدة. وسوف توزع مجاناً. أما حكاية معاقبة العرب بوقف الطبعة العربية. فيبدو أن طبعات جميع اللغات ستوقف هي الأخرى.

مدير مكتب الإعلام في اليونسكو. يقول في مقال افتتاحي له عنوانه. لكي يسمع صوت اليونسكو وينصت له. أن رسالة اليونسكو - وكافة المنظمات الدولية

* كاتب وروائي من مصر

المطبوعات الأخرى مثل مجلة ديوجن. ومجلة العلوم الاجتماعية بقي غامضاً. هل ستوقف أم تستمر؟ وإن استمرت فهل سيكون ذلك من خلال ست

لغات

فقط. أم

اللغات

التي كانت

تصدر بها؟

التناقض

الجوهري في

هذا البيان يدور

حول القول إن

المنظمة في حاجة

إلى صوت مسموع

يصل إلى الناس. وفي

نفس اللحظة يتم إغلاق

المجلة الجماهيرية

الوحيدة التي كانت

تصدرها المنظمة. خاصة

أنه لم يتكلم عن خريطة

توزيعها ولا عن تكلفة العدد الحقيقية والعائد المالي

منه. وحجم الخسارة في العدد الواحد من المجلة.

ثم أنه لم يشرح استخدام البدائل. كيف سيخاطب الإزاعة

والتليفزيون والإنترنت؟ وهي كلها أدوات مكلفة -

باستثناء الإزاعة - وتتطلب من الذي يستخدمها ويعتمد

عليها أن ينفق من الأموال ما هو أكثر من شراء مجلة

شهرية. كان ثمنها جنبيين فقط. يوشك أن يكون ثمن

جريدة يومية. أيضاً لم يتكلم عن نصيب رسالة اليونسكو

في عدم وصول رسالة اليونسكو إلى المواطن العادي.

وبسبب كافة هذه الملاحظات الكثيرة أكاد أن ألمح في

الأمر أن قرار إيقاف المجلة بهذه الطريقة شبه سياسي.

التي أوشك أن أصفها بأنها تصفية.

العدد الأخير من المجلة يمكن أن يوصف بأنه متحف فيه

أمر يثير القلق خاصة في وقت يصرخ العالم فيه بحثاً عن مرجعيات أخلاقية.

وقد اختارت اليونسكو أن تواجه المشكلة بإحداث تغيير

جذري في سياساتها المعلوماتية. باختصار علينا أن

نصل إلى كل المواطنين. وليس للمتزمين فقط برسالة

اليونسكو. فاهتمامات وأنشطة المنظمة تمس حياة كل

إنسان بشكل أو بآخر. على أية حالة - يكمل مدير

الإعلام في اليونسكو - فالجدل حول الاستئناس

البشري - على سهيل المثال - أو إمكانية الحصول

على الماء النقي. أو التميز الرقمي أو التعليم أو

حماية تراثنا الثقافي والطبيعي. أمور تهتمنا

جميعاً أيّاً كان الموقع أو المكان الذي نعيش فيه.

وواجب اليونسكو هو إثراء الحوار حول تلك

المسائل والقضايا الأخرى التي تقع في نطاق

مسؤولياتها. وذلك بتقديم البيانات

الأساسية والتحليلات وتشجيع القيم

العالمية التي تدافع عنها المنظمة. ولا

تستطيع أي منظمة اليوم أن تحقق هذا

الهدف دون دعم من الإعلام: الصحف والمجلات

ومحطات الإذاعة والتليفزيون والإنترنت. التي يقرأها

الناس ويستمعون إليها ويشاهدونها ويلجأون إليها

يومياً.

وحتى تستطيع اليونسكو أن تقوم بذلك فعليها أن تعيد

توزيع موظفيها ومواردها المالية. لذلك تقرر تعليق

رسالة اليونسكو. والتي تتخطى ميزانيتها مركز تراث

العالم. أو المكتب الدولي للتعليم. ويضيف القرار بأنه

مؤلم. ومؤشر للخلاف ولكن لا يجب تفسيره على أنه

نهاية مغامرة طويلة كثيراً ما لاقته نجاحاً متقطع

النظير. فاليونسكو بعد تمكن قياداتها الجديدة من

مكائنها. مصعمة على أن يسمع صوتها. وينصت له.

وهي تراهن على أنها سوف تصبح مرجعية لا غنى عنها

في الجدل الديمقراطي.

انتهى البيان. الذي تنقصه المعلومات الأساسية. كانت

ضرورات الشفافية في تناول تفرض نشر ميزانية

المنظمة. وكم تتكلف هذه المجلة. ثم أن مصير



مختارات مما نشر في المجلة في اعدادها عبر نصف قرن هو كل عمرها الزمني.

تحت عنوان أخلاقيات - في هذا العدد الأخير من المجلة نقراً مقالاً منشوراً في عدد أكتوبر ١٩٥٨ كتبه الدوس هكسلي (١٩٦٣ - ١٨٩٤) عنوانه: ألد أعداء الحرية. وهو مؤلف القصة الشهيرة عالم شجاع جديد الصادرة سنة ١٩٣١. وشقيقه جوليان هكسلي عالم في مجال الأحياء. وهو أول مدير عام لمنظمة اليونسكو من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨. وفي مارس ١٩٩٦ يكتب كلود ليفي اشتراوس عن العنصر والتاريخ والثقافة وهو يعد أكبر علماء الأنثروبولوجيا في العالم الآن. مولود سنة ١٩٠٨. بعد ست سنوات من الآن إن كتب له الحياة. سيكون قد أكمل قرناً من عمره. في عدد يونيو ١٩٩٠ مقابلة مع فاتسلاف هافيل وهو مولود عام ١٩٣٦ وقد تم انتخابه رئيساً لجمهورية تشيكوسلوفاكيا في يونيو ١٩٩٠ ولكنه استقال في عام ١٩٩٢ بعد تجرئة تشيكوسلوفاكيا حيث أصبح رئيس جمهورية التشيك عام ١٩٩٣. في يناير ١٩٧٥ نشرت المجلة خطاباً مفتوحاً من دان جورج زعيم قبائل كابيلا نوا الهندية. عنوانه: هل تصدقون أنني ولدت من ألقى عام؟

ويكتب عبد السلام في عدد مايو ١٩٨٨ مقالاً عنوانه: التخلف وحرب الإبادة الصامتة. وعبد السلام المتوفى سنة ١٩٩٦ باكستاني حصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩٧٩. وفي عدد يونيو ١٩٣٧ يكتب ديمتري شوستاكوفيتش بيتوفن يروض الأذغال. وكتاب المقال موسيقى سوفيتي كتب أكثر من ١٢ سيمفونية موسيقية. وفي عدد مايو ١٩٦٠ يكتب أندريه مالرو عن عمل الإنسان الذي يستنفذ شيئاً من أنياب الموت. مالرو ولد ١٩٠١ ومات ١٩٧٦. وأصبح وزير ثقافة فرنسا من ٥٨ حتى ١٩٦٩. والحديث المنشور قدمه مالرو في بداية الحملة التي قامت بها اليونسكو من أجل إنقاذ آثار النوبة في مصر. وفي عدد سبتمبر ١٩٧٧ يكتب جورجي أمادو مقالاً عنوانه: نحن شعب المولدين. وأمادو روائي برازيلي ولد سنة ١٩١٢. وتوفي في أغسطس سنة ٢٠٠١ ويعد من

أشهر الكتاب القصصيين في أمريكا اللاتينية.

وفي عدد يونيو ١٩٩٦ يكتب ألبرت أنشتاين. ١٨٧٩ - ١٩٥٥ عن الثقافة التي يجب أن تكون أحد عناصر التفاهم العالمي. وفي عدد فبراير ١٩٥٨ يكتب برتراند راسل ١٨٧٢ - ١٩٧٠ عن طلاق العلم والثقافة. وفي عدد أكتوبر ١٩٨٥ يكتب أرشيبالد ماكليس ولد ١٨٩٢ - ١٩٨٢ وكان رئيس اللجنة التي حررت ديباجة اليونسكو. وهو الشاعر الأمريكي وأمين مكتبة الكونجرس. عن: هل للتربية من أجل السلام أمر ممكن؟ وفي فبراير ٢٠٠٠ يكتب بول كينيدي عن الفجوة الإلكترونية. وهو مؤرخ بريطاني يدرس في جامعة ييل بأمريكا. وهو صاحب مؤلف ضخم. اشتهر كثيراً حول صعود وسقوط القوى العظمى: التغيير الاقتصادي والصراع العسكري من عام ١٥٠٠ إلى ٢٠٠٠ وهو الذي تنبأ بانتهاء الاتحاد السوفيتي. وأيضاً يتوقع احتمالات تدهور الولايات المتحدة الأمريكية كقوة عظمى. وصعود اليابان والصين كقوى عظمى.

الكتاب العربي الوحيد الذي أعيد نشر مقال له في هذا العدد التذكاري هو رضا النجار. وهو أخصائي تونسي في علم الاجتماع الإعلامي وأستاذ مساعد في معهد الصحافة والإعلام بتونس. وعنوان مقاله: صوت من العالم الثالث. من أجل نظام عالمي جديد للإعلام.

لقد صدر من المجلة ٦٠٩ اعداد بدءاً من عام ١٩٤٨. لتكون: نافذة مفتوحة للقراء يطولون منها على العالم في كل شهر ولا نملك سوى أن نقول للمجلة وداعاً. بعد أن قررت المنظمة التي تصدرها إيقافها. لأسباب لم تدخل الرأس أبداً.

إن وقف مثل هذه المجلة خسارة. خاصة أنه لا توجد أي جهة يمكن أن تصدر مثل هذه المطبوعة للتفاهم العالمي بين الحضارات. ويكل هذه اللغات العالمية. أنه نخل من اليونسكو عن وسيلة شديدة الأهمية لنشر رسالتها في العالم.

إنهم يوقفون مجلة يقف وراءها تراث نصف قرن كانت تباع بسعر زهيد. من أجل إصدار نشرة مجانية. ومن الذي يقرأ أي مجلة تصل إليه على أنها هدية؟!

الشاعر اليميني علوان مهدي الجيلاني

الاشتباك النصي بين شعرية الرؤيا واتساع الدلالة

محمود جابر عباس *

- ١ -

النصب الشعري الحدائثي: البنية النصية العميقة

تنبني مسارات النص الشعري الحدائثي عند الشاعر اليميني علوان مهدي الجيلاني في نصوصه التي نشرها، عبر تجاوز نسق المعاني المطروحة والدلالات المعلنه الى استكناه بنية فنية شعرية جديدة تحمل دلالاتها الخاصة ورؤياها المحملة بالنظام اللغوي المتميز الذي تلتقي عنده كل مقومات وعناصر التشكيل الدلالي والتركيبى والنحوي والصرفي والإصالي الذي يشترك مع أفق المعنى الشعري الكلي الذي يمتد داخل هذا السياق، ويؤسس فعله الشعري عبر الانكفاء على التنوع والتقابلات الثنائية والمكونات النصية في التقنيات والمهمينات النصية كعناصر بنائية لنصوصه، إذ تتم فرض رؤيته التشكيلية داخل هذا السياق، وأن القلاصم الشعري والبسائي والشمسي إنما يقوم على أساس من اختراق هذه النظم، وهذه الوحدات النصية والتشكيلية، والوصول من خلال ذلك الى انزياحات كلية في جسد النص، والتي تتم من خلال اختراقات النسق المعادي، والانحراف الدلالي نحو عناصر دالة وجديدة في شبكة من العلاقات النفسية والسياقية التي تولف النسيج النصي وتعمل على سد الفجوات النصية، والانطلاق منها لتكوين بنية شعرية تركيبية خاصة به، وتندغم بكل تشابكاتها وتعقيداتها في بوتقة الخيالي، وتضم ثمرته وانفعالاته ولحظاته الجمالية التي تنفتح على

* ناقد أكاديمي من العراق

احتمالات الدلالة المتعددة التي تقدمها العلاقات الدلالية والبنائية وأصواتها وتوازنها وتضاداتها وطرانق التركيب فيها وخصائص الأسلوب والصياغة والصور والمجازات والاستعارات التي تعمل أليات النص على تنسيقها ضمن دلالة، محققا الصلة السرية التي تقبع خلف نسج النص، وتصبح القصيدة لديه بنية نصية عميقة مولدة لنمط شعري يقترب في صياغاته اللغوية والفنية والجمالية في تأسيس رؤية كلية لهذا الواقع، وتقدم إمكانية القلاصم العميق بين الواقعي والشمسي، والصوفي والروماني والاسطوري والتاريخي، والتي تنبلور من خلالها سمة الفن الشعري، وبينه التجاوزية، وترابطاته النصية عبر تقديمها وعيا آخر، ولكنه العالم الواقعي السري، والمسكوت عنه، والمغيب، وتكون وظيفة الشاعر فيها أن يفتح مسامات للقول الشعري الذي يمتد داخل سياق نصي فاعل ومؤثر وحضور وداخلي، يتكئ على لغة الاشارات ونسيج العلامات التي تكون على مستوى أعمق من الارتباط اللغوي المباشر، نحو الترابطات الدلالية التي تتعدد حقول خصوصيتها، وتتخوع مستوياتها الإيحائية في تبليغ رسالتها النصية المولدة للنظام اللغوي الذي يقيم بدوره عدة تقابلات بنائية وتشكيلية مهيمنة تدفع بالنص الى أفق الرؤيا الكلية والتقابلات الثنائية الضدية، الايجابية والسلبية، والحضور والغياب، والانبات والنفي، والتي تسمح بطبيعتها

أن تتخلق علامات إيحائية بين الواقع المعبر عنه شعريا، والنسق التركيبي والذي يتجاوز عناصر الدلالة الظاهرة، إلى عناصر الدلالة المغيبة أو المسكوت عنها، أو المهمة والمهمشة، والتي تستطيع هذه البنية أن تستجلي الملتبس الكامن في الأعماق، وتعيد الكلام للمقصود، المسروق، الصوت، وأن هذا التحول والتغير الدلالي لا يستمد مقوماته من خارج حدود النص وسطحه، وإنما يستمد هذه الرؤى والتجليات من أعماقه الطالعة نحو أفقهما الجمالي في دلالتها المطلقة التي يشبه فيها التراجيديا اليونانية القديمة، فليس ثمة إجابة محددة عن مسؤولية كل هذه المسألة، أو القدر أم خطأ البطل التراجيدي، أم التراجيديا نفسها، فاتها بذلك نوافذ الاقتراب من اللحظة الشعرية الشاملة والمؤنثة بهذه الدينامية، وهذه الكثافة اللغوية والإشارية، والتي تفتح نصوصه على أفق تعبيرى وأدائي يحدد من خلاله البنية الهيكلية، ومقصدية التأويل، وتتعدد معانيها وتكشف عن علاقاتها الداخلية، والتي تجعل من الشعر نثراً، ومن النثر شعراً. ويبدو أن الشاعر علوان مهدي الجيلاني في مجمل هذه النصوص يطمح إلى تحقيق نوع من التداخل النصي وخرق لحدود الأنجاس الأدبية (الشعرية أو النثرية) لايجاد نص شعري جديد، ومنفتح عن طريق تناسخ وتداخل هذه الأنواع، واستعارة الكثير من تقنياتها وأساليبها وخصائص البناء والتركيب والتعبير، وبالأخص تقنيات المشهد الحكائي والحواري والقصصي، وبناء المشهد الدرامي والمسرحي داخل بنية القصيدة الجديدة، من أجل حشد مختلف هذه التقنيات والآليات والصور والمشاهد والمفردات الشعرية المتضادة والمتنافرة للوصول إلى تجربة شعرية حقيقية وعميقة وكلية في آن واحد، والتي تقضي بدورها للوصول إلى (وحدة الوجود) أو (الوحدة المطلقة) وهي الوحدة العلوية التي يتخذها المتصوفة بمثابة الجوهر والأساس لسلوكهم وانماجهم في المعرفة الوجودية والكونية، والتي تميزه من علاماته وإشاراته وأشياءه ورموزه وإشاراته المتلبسة بكيونة الوجود وأدواته وتقنياته، للوصول بها إلى لحظات التجلي والاستغراق والتوحد التام والكامل عبر الذات الإلهية حد الاتحاد والذويان فيه كما نجده في أشعار (الحلاج) والسهوردي وابن عربي والطارق والنفري والجامي وحافظ

الشيرازي) والتي افاد منها الشاعر في تطويع اللغة الشعرية المعاصرة، ووعي كشافتها، واتساع رؤياها، أو كما قال النفري (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) ذلك أن الشاعر العربي المعاصر يتساقط عنده التعبير الدلالي والادراك الواعي واللاواعي للوصول إلى المعنى الشعري الذي ينبثق بين عباراته ونصوصه، متطلعا إلى عصر إنسان جديد من خلال حمله القلق واليأس والمكابدة والحصار في ليل العالم المنهار، ولكنه يبقى دوماً وأبداً يشعل النيران في عصور الظلام والأرهاب والاستلاب والموت المقيم، والتي يكشف لنا من خلالها عن صورة من صور التداخل المعقد بين البنية والرؤيا، والتي يوظفها الشاعر باتجاه توليد صور وعناصر وأنساق جديدة متواشجة ومتآزرة مع أنساق القصيدة الأخرى، مما يشحنها بدلالات وإيهامات متميزة ومهيمنة في بنيات نصوصه، وإن طبيعة العلاقة النصية بين هذه الأدوات، وهذه الرؤيا التي اتسعت، وهذه البنية التي ضاقت بها العبارة، جعلها تندرج في عالم من الانتشارية والتشاكلية التي تعتمد العديد من الذكريات والرؤى والأحاسيس المتداخلة المعقدة في داخلها، والمشتبكة في نصوصيتها وملفوظيتها. وضمن هذا المنظور تصبح بنية القصيدة عند الشاعر علوان مهدي الجيلاني بنية مفتوحة، مولدة لنسقاها، وهو يتجه في محراب الروح، وفي خلواته تهجد المتصوفة من خلال فسحة الحرية وسلطان الجسد والروح، والذي يحمل في داخله لحظتها الشعرية المتفجرة والمتوترة، والتي تقيم حركة القصيدة في داخلها، وليس على أطرافها، أو في خارجها، حيث تتآزر هذه الفيويزات الوجدانية مع التجارب الوجدانية والصوفية الحميمة للابانة عن توحده الشاعر بها، لتعادل فنيا في حضورها الدلالي، والتي تنطوي على محاولة جادة للاقتراب من هذه العوالم التي نتحدث عن (الأحوال) و(المقامات) و(المواقف) و(التجلي والوجد) والتي تفرض تشكيلاتها الشعرية داخل بنيات الحضور والغياب الدلالية، وتوظفها في التشكيل اللغوي والتركيبي والصياغي عند الشاعر. ليتم بذلك احتواء الواقع ونقيضه، وتنسيقه ضمن رؤية النص وتحولاته، والتي تؤدي بدورها لإثراء هذا النص، وبنياته الجمالية والفنية، كحافز لهذا التنوع والتعدد لتبني هذه النصوص في نسق شعري جذلي يؤكد قدرة الشاعر في

بناء رؤيته وعوالمه ومواقفه الجمالية والفكرية والتشكيلية داخل هذه البنية الكلية. وفي مجمل العلاقات النصية للهروب من سطوة الشكل التقليدي والتفصيلي، ومن هيمنتها على عواطف الشاعر الذاتية وأحاسيسه ومشاعره التي تنأى عن التشكل التقليدي وتحريرها من (سمترة) هذا الشكل والتي تتوحد بشروطها الخاصة، وتنطق من رؤياها، وتتوحد بأبنية العلاقات الداخلية لتتلبس النص حالة شعرية تنقل اللغة الى مستواها الدلالي والرمزي لانتاج معناها الشعري، وسياقتها التشكيلي والبنائي:

أنا في مقام النار
أسبلت الجفون على رجائي
فيك...

محفلأ
أغث

يا واهب الخطرات

هل

نجمت

بذور

محبتي

لأهم في خضر يزين لي

بلاقع

من سراب الأنس؟

ما لمست يدي غير الهواجس

- ٢ -

الوردة تختم سرتها: والقبض على التأويلات المرواغة

تتصل الخصائص الشعرية المكونة لخطاب الشاعر اليميني علوان مهدي الجبلاني في مجموعته الشعرية الأولى (الوردة تفتح سرتها- دار أرزمنة- عمان- ١٩٩٨) بمجموعة من المهيمنات النصية التي تكون نقطة ارتكاز وبنائية وتركيبية وتشكيلية وثيمية تؤكد خصوصيته من جهة، وتخزن عددا من الإيحاءات التي تحيل الى عالم داخلي مقع بالصميمية والرؤى من جهة ثانية، وتصبح شخصية القصيدة لديه، ومعمارها البنائي، وقد تأسست ضمن إطار رؤيوي، وبناء متكامل يتحول في النهاية الى تجربة كلية تهتم بالتساؤلات الوجودية، والتأويل الدلالي، وتضم بين جنباتها العديد من

العناصر التي تسهم في الانزياحات الحاصلة في جسد النص، ومكوناته التي تتكلف وتندرج في حركاتها، وعبر مجموعة من البور الشعرية الارتكازية للوصول الى قمة تؤثر الذروة الشعرية التي تقوم على بناءات لغوية وأسلوبية وصورية وتركيبية تعتمد البساطة في الهندسة، والعمق في الحكمة من خلال نمو القصيدة وإتقانها على إيقاعية النثر وحدته وانفتاحه بعيدا عن قوالب الوزن الثابتة والقافية الموحدة و(سمترة) البيت الشعري وإيقاع عمود الشعر التقليدي في اشتراطاته البنائية المتشابهة، والتي تظل القصيدة لديه في جميع صورها ومستوياتها قابلة لانتاج المعنى الشعري عبر الضغط والتكثيف في شحن اللغة دلاليًا وتأويليًا وتحوليًا حيث تتناسب رؤية الشاعر لواقع مع المعطى الدلالي للغة في التشكيل الشعري الذي يكون صورة لانعكاس الواقع وبناءه في اللغة، من خلال استخدام ميزات وأعراف التجربة الصوفية ولغتها الشعرية المتميزة في بنيتها ودلالاتها وإيحاءاتها ووظيفتها التي تستطيع بها استبصار المعنى الكلي لهذا الواقع المستتر خلف ضفوفاته وهواجسه وأبعاده المأساوية، وقد تغيمت الرؤية الفنية فيه حد الضبابية.

ويؤسس الشاعر الجبلاني يقيمه ووعيه وأحلامه في هذه المجموعة عبر انشغالاته واستغراقه في التجربة الصوفية في قصائده التي تحتوي على قسمين هما: القسم الأول (معراج النشوة) ويضم أربع قصائد هي (مقامات شمس الشمس، وهذا الوجد، والوردة تفتح سرتها، ومعراج النشوة) بينما تضم قصائد القسم الثاني (الموسم) (في غنج هيئت) سبع قصائد هي (قالت ويعترني في خلجات الريح وفي غنج هيئت) وفي حال القرب ومديح الوليمة الطفيفة وريح عينيها وسماء بعيدة) حيث تنلمس فيها قدرة الشاعر على الامساك بهذه المرتكزات النصية، وهو يشيد نصوصه وصيغها عبر تركيز الرؤية الصوفية التي تكون سبباً في ثراء وغنى وإعلاء بنية القصيدة، وعلى خاصيتها بيطور الخطاب مستوياته الحركية المتعددة من التجليات والرؤى المتنوعة الأشكال والتوترات التي يقيمها النص من خلالها الإيحاء والدلالة التي تقود الشاعر وعناصر الرؤية المتحركة على امتداد النص، بالإصغاء إلى موجد الروح، والانخراط في الذات الأخرى حد الاستفراق، والتماهي مع هذه الموجد التي تغجر

وتحتل قصيدته الأخرى (ياذا الوجد) مكانة خاصة في هذه المجموعة لأن الجذر الدلالي الذي تنطلق منه ويرسم الشاعر من خلاله أفاقها ورؤياها، هو الجذر الذي يوغل نحو أعماق الارث الصوفي حيث تكون قريبة من هذا الارث وتجلياته ولغاته، وهو يعي جوانب الادراك الوجداني الذي يتجسد من خلال درجات التناقض والتداخل النفسية بينه وبين نسيج القصيدة وطيات بنياتها حيث الوجد والضوء والضبور والأشواق وأحرف الاسماء وغيرها التي يكشف الشاعر بها، وبشكل واضح طبيعة التوظيف والتناص في هذه القصيدة، والتي تنبني في تشكيلاتها على بنية عميقة مركبة في أبعادها ومراميتها الدلالية، ويصبح شعار الالتحام بهذه التجربة هو الذي يبني تلك العلاقة النصية بين مختلف هذه العناصر وانفاسها في أتون بنيتها التركيبية للغة وإشاراتها وعلاماتها الحامل الأول لهذه الدلالة، والتي تشير الى سمة جوهرية في شعر الشاعر، يدخل منها نحو فتح أفق تعبيرى، وكيفية متفاعلة، والاكاء، وبرهافة على تلك الحالة دون أن يقع فيها كلياً، راصداً كل تفصيلات التجربة، وما تعدته الرموز الشعرية للسياق الشعري الذي ينسجم بتشكيله مع النظام اللغوي ومصادره ومؤثراته، والذي يمثل التصاقاً أكثر، وتقمصاً متلبساً بمهابة اللغة الصوفية واندماجها في بنية القصيدة التي تعد هذه الحالة الأساس البنائي لها، بما تجعلها ذات محمولات وأبعاد حوارية ومرجعية، كما في هذا المقطع من قصيدة (ياذا الوجد):

يا ذا الوجد

صار الوقت

قبراً ضيقاً

من لغتي بمرارتي

وأثابني جوعاً وأوحشني...؟

أليس هو الذي أسسيت مفتوناً بأحرف اسمه؟

بجفونه تصطاد قافيتي...؟

بماء سال من كفيه

شف كما تنطف عبارة المشتاق؟

وتتحرك قصيدته الثالثة (في حال القرب) على نسق دلالي متميز، وكون لغوي ثري، وليس هذا النسق سوى تجسيد جمالي ورمزي وفني لقلق الشاعر الذي يستقطب فيه كل

التوجه الشعري وتجده من أجل صفاء الروح وعليائها. ففي قصيدته (مقامات شمس الشموس) يتداخل فيها النداء الخفي الذي يطلقه الشاعر مع تساؤلاته الحيرى ودلالاتها الرمزية والتاريخية والمعرفية والفلسفية والصوفية التي تكون أقرب الى انبعاث نبضات المعاناة المتعاقبة التي ترسم بنية القصيدة وحركاتها ودوراتها التي تسهم في إثراء البعد الدلالي الذي ينسجم مع تفعيل آليات اللغة وتوظيفها الصوتي والتصوري والتعبيري والأدائي التي تدفع بالتركيب اللغوي بعيداً عن قانون اللغة/ الواقع باتجاه قانون اللغة/ القول الشعري الذي يدخلها في مجموعة من العلاقات الدلالية والتأويلية والضرورية والغيبية والانغلاق والانفتاح والتكثيف والانتشار داخل النص الشعري الذي يخفي بغاليتها اللغوية والتصويرية على امتداد النص وذلك بإظهار طبقات المشهد الكلي والكشف عن مكوناته من خلال توظيف ثيمة الصوفية وشيوخها في اليمين، وهي تتوشع بشعرية التعبير الصوفي المعبر عن الانسجام السري المتحكم في تشكيلات اللغة وجمالياتها ودلالاتها التي تمتاز في بنية النص وتترك ظلالاً من الرؤى والتجليات التأويلية المتعددة:

يا صاحب العين

عليك العين

لا تجرح مآذن شادها في الغوب

من لمحوك

أنت هنا...

سثيرغ من رواق

شمس شمس هذا الكون

كل مشارق الآيات

تسفر

عن بهاء وضوءك الأزلي

كل رياح هذا الدرب يهيك أيها المأثوم

دع للكداح الموقر ما رشحت أضالعه

لكل دم سفحت يد مخضبة... وعين

كلما نامت حواري الليل... نادى دمعها المكثوم:

يا.. ال.. الله..

وحبك تقرب الدنيا

وعينك لا تنام..!

التعاقدات النصية والذاعيات المعقدة التي تنتمي بوجودها وأنفاسها وإيقاعها ومعانيها إلى رؤى وتجليات الذاكرة والواقع والأشياء المحيطة وكل حالات التمزق المتبادعة في الزمان والمكان، والمتداخلة في الرؤية والخصائص الفنية إذ تنمو القصيدة وأفعالها من خلال إيقاع وفضاء التصوف، وحضوره البهي الذي يقوم بوظيفة دلالية حيث أفوزت نفسها شعرياً في تخصيب هذه الدلالة التي ينقلها إلى مستوى ترميزي آخر يوصي إلى المعنى ولا يحده، ويظل قابلاً للدلالة وتأويلاتها، ومفجراً للإيهام وظلاله، وكأن الشاعر في تساؤلاته العديدة يريد أن يحطم كل الحواجز التي تفصل بينه وبين الم محبوب، من خلال استدعاء واستثمار مستويات الدلالة التي تتوالد في اتساع دائري خالقة بذلك هذا الفضاء الوجداني والاشتغالات الروحية، وجمر التهجد والتخيل والمواجيد والتداني والأفانين والحضرة العامرة التي ينفس الشاعر من خلالها رائحة مأساة الواقع ونكهته، إذ تدخل هذه الفضاءات في سياق بنائي وجسمالي وتعبيري جديد، وموظفاً هذا التناقض والاضطرار بين الواقع والحلم في جمالية الشكل الفني الذي لا ينهض هنا إلا في مواجهة صراعية ومقابلة بين الواقع الاجتماعي وما يقوله، وما يعبر عنه بنسق حي ونام في أفق النص وبنائه العام. وفي نطاق هذه الرؤية يمكن البحث عن الجمالي والتشكيلي والتركيب في النص الشعري الحديث، وعبر هذا التشكيل واحتضانه لثيمات الواقع التي توظف الذاكرة وتعطيها رؤية أوسع وأبعد عمقاً، وتستغرق النص دلاليًا وبنائياً، كما في قصيدته (في حال القرب):

حاصرتني

اشتغالات عينيك

جمر التمهيد

من ذا الذي يسف للقلب

كي يشهد الآن هذا التجلي...

من يرى ما أرى

كل برزخنا

عدته

المواجد

مدت عليه

غصون التداني أفانينها

الوقوف هنا غيبة...

لا ترق العين أبعد من رمشها..

إن تجربة الشاعر اليمني الحدادي علوان مهدي الجيلاني في ديوانه الجديد (الوردة فتحت سرتها) بل في مجمل نصوصه التي نشرها، تعتمد على صراعية الدلالة والحركة والإيهام في النص، والتي تقضي إلى تركيز التوتر البؤري داخل مجموعة من الثيمات والكيفيات التي تشف عن قدرة الشاعر على التماهي بينها، وبين حالات الوجد والتجلي كعناصر بنائية وتركيبية وتعبيرية متآزرة فيما بينها، وتسمى لتدعيم هذه الرؤية التي تخلص القصيدة مما كان سيدفعها نحو الخطابية أو النظرة الباردة أو المباشرة، وذلك عبر شحن كل جزئية وكل بنية ومنظومة نصية منسجمة ومتصافرة فيما بينها من التآلف والتشاكل والتداخل، وإذا بالفضاء النصي منساح والأفق ممتد في كل اتجاه، وإذا بتناغم حركة العناصر فيما بينها تخلق علاقات نسقية وتوازيات خارجية وداخلية بين مستويات النص الترميزية والاشارة والدلالية والواقعية والتخييلية التي تولد داخل هذه البنية، وتقيم متخيلها الشعري فيه، حيث يفاجئ العقل باستمرار بظهور علاقات الانفتاح والانتشار والاندماج والتداخل منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها في حركة ونمو متطور ومتصاعد، يسمح بضبط فراغات الإيقاع وتوازناته المفقودة، ويوجه النص نحو بؤرة من التوازن المطبق والدقيق بين الماهيات والكيفيات والبنيات والدلالات، والذي يمتزج في دوال النص ومدلولاته الجديدة التي تتحقق وتفتني برؤية الشاعر الفكرية والواقعية، ويرؤياها الوجودية، وتجلياته الصوفية، ولغتها الأسرة والشفافة والحميمية التي سيطرت على فضاءات هذه النصوص وبنياتها، والتي تحاول أن تنسج في حركتها أنساقاً من البنيات النصية والمفوضية التي تعمل على جذبنا من عالمنا الأرضي والواقعي المحد إلى عالم آخر غير محدد وغير مرئي في تحولات القصيدة وصورها الشعرية المكثفة والمختلة، واللوعي الجمالي والفني بها. ومن هنا تنبع هذه الخصوصية الشعرية والروائية والبنائية والثيمية في تجربة الشاعر علوان مهدي الجيلاني بين مجابليه من الشعراء اليمينيين الشباب في استكناه الخطوط السرية لجماليات النص الشعري الحدادي وتجلياته ورواه.



حوار مع: بول أوستر

ومقاطع من روايته الجديدة

«كتاب الأوهام»

ترجمة: محمد المزدوي *

كل شيء يبدأ بأساسة: «دافيد زايمير» David Zimmer فقد زوجته واثنين من أبنائه في حادثة طائرة، يفرق في انهيار عصبي، فينغل على نفسه ويسقط في مستنقع الخمر، حتى ذلك المساء الذي يرى فيه على شاشة التلفاز فيلماً صامتاً فيساعده على الضحك، لأول مرة بعد فترة طويلة. الفيلم من توقيع «هيكثور مان»، وهو مخرج سينمائي، يقوم «بول أوستر» Paul Auster بكتابة قصته المتخيلة، من بين قصص عديدة في روايته العاشرة: «كتاب الأوهام». مَنْ هُوَ «هيكثور مان» هذا؟ ولماذا لم يُخرج سوى إثني عشر فيلماً قبل أن يختفي عن الحركة، بصفة سرية عامضة، في سنة ١٩٢٩؟ ولماذا توزعت أفلامه في بقاع العالم؟ فيقوم «زايمير» بالبحث، يقوم برؤية الأفلام [قبل عرضها] ويعيد رؤيتها، وتكون النتيجة تأليف كتاب، ثم يستغرق في ترجمة «مذكرات ما وراء القبر (ما وراء الموت)» لـ «شاتوبرياند» Chateaubrian.

ها هو «بول أوستر» الكاتب، يعود من جديد، إلى أسلوب الرواية البوليسية، الذي اشتهر به خصوصاً من «الثلاثية النيويوركية» إلى «اللوثيان»...

رواية عرفت نجاحاً منقطع النظير في باريس، ولو أنها لم تحرك كثيراً من الأعلام في الولايات المتحدة. هو تقريباً نفس مصير المخرج «وودي آلن»، الذي يعتبر شعبياً في فرنسا، في حين أنه، بالكاد، يُذكر اسمه في أمريكا.

* كاتب ومترجم من المغرب مقيم في باريس

الصور *

منذ زمن طويل لم تنشر فيها رواية مهمة. إنه كحُكْمٌ مهمٌ، إنها عودة الإبن الضال، بعد سنوات السنين...

— لم تُمر سوى ثلاث سنوات منذ ظهور روايتي «تومبوكتو»، وهي رواية تطلعت مني خمس سنوات، بينما هذه الرواية الأخيرة تطلعت ثلاث سنوات. ولكن، معك حق، لقد استغرقت كثيراً في كتابة «تومبوكتو»، وفي نفس الآن، كنتُ أشغل على ثلاثة أفلام، «سموك» Smokey، «بروكلين بوجيس» Brooklyn Boogie و «on the Bridge» بالإضافة إلى كتابات مقال مكرس للمال، «ضيق العيش».

** هو موضوع من المحرمات، أليس كذلك؟ قليل من الكتاب تناولوا موضوع المال...

— أنا لست كل الناس، أنا هو نفسي. وكل الناس، بصفة مستمرة، يستولي عليهم موضوع المال. لقد فكرت طويلاً، في هذا الكتاب، إنني أتصوره كإنطولوجيا، وأعتقد أنني وجدت له عنواناً على طريقة «دافيد هوم» David Hume، «دلالة عن الخصاصة». والكتاب، في نهاية المطاف، ليس مجرداً كما أنه ليس عملياً، فأنا أجرب فيه بلاهتي الخاصة...

** المال هو، أيضاً، حافز روائي حقيقي في قصصك. إن حضوره أو غيابه يُحدِث بعض نقاط عناصر المفاجأة.

— كل شيء مختلف ولا يمكننا أن نفصل بين الواقع ونتاج الأحداث. وكان المال والحُب في القرن التاسع عشر يتكلمان الموضوع الروائي الرئيسية. وقد صادفتُ هذه المواضيع لدى معظم الكتاب، وليس فقط في كتاب «هلزك» Le Zerk ما أو القريبة العاطفية لـ «فلوير».

** أنت رجل من القرن التاسع عشر؟
— نعم، ربما.

** «تومبوكتو»، مثل روايتك السابقة، «السيد فيرنيكو»، هي حكاية. هذا الكتاب الأخير هو أكثر طموحاً، فهو يندرج، في خط مستقيم، لهوني بالاس، Moon Palace، أليس كذلك؟

— الروايان اللذان تحدثت عنهما هما في الواقع حكايتان، هما مسرحيتان (هزليتان) تخترقهما وقائع طويلة سوداء. أما «كتاب الأوهام» فهو محزن ومثير للقلق، إنه كتاب جداد، إنه قصة ألكم، وانفعالات مكثفة تشعلها. إنه كتاب، في الأصل، مأساوي، تخترقه أحداث هزلية، مكتوب حسب لهجتي، هو أيضاً. المثلث العاشق الذي يبدأ مع هذه المرأة، «دولوريس» Dolores، وهي تقف، عن عدم انتباه، عشيقاً زوجها القادم، يغو، على نحو نموذجي، في المسلسلات التلفزيونية «soap-opera». كما أن عملية السطو التي حدثت في البنك هي مشهد مقتبس من فيلم هزلي لا أستطيع أن أكتب كتاباً ذا نغمة واحدة، هذا مسجل، فهو لا يتناسب مع الطريقة التي أفهم بها الحياة وتناقضاتها الدائمة. ففي يوم

واحد، يمكن أن يحصل لديك الانطباع بأن العالم فاسد، مثير للقلق، وقبيح، وفجأة، تحس بانقلاب عبر ومضة شمس، أو كلمة حب أو لحظة أريجية إن من الخطير تناسي أن هذه الأشياء الضوئية موجودة، إنه المخاطرة بأن نصبح متشائمين جداً، بحيث أننا لن نستطيع أن نعيش. إن القسم الأكبر من البشرية يستيقظ محتاجاً من الأمل من أجل اليوم الذي سيأتي وقادرات الأهم. وكشمال على هذا، إذا فقدت الأمل، فسوف تنتحر، كما يحدث في فلسطين...

** في هذا الصباح، وقعت عملية تفجير في إسرائيل، هل أنت على علم؟

— نعم، أنا قلق، حين ومنشغل بالحالة في الشرق الأوسط إنها اللحظة الزمنية الأكثر رعباً منذ الحرب الكونية الثانية. ولا يمكن للمسي سوى أن نتواصل، جئون آخر غير عقلائي يخرق العالم. يوجد كثير من الحق والكراهية، وكلنا الجانبين بالغ في استخدام حق تقرير مصيره. إن الحرب الفيتنامية تبدو صغيرة بالمقارنة مع ما يحدث هنا الآن...

** أين تقع الخط الفاصل بين المأساة والمهارة؟

— لقد دعها «ميل بروكس» Mel Brooks بشكل جيد: «المهارة هي أن تتخلى على قشرة موز فتتكسر سافك، أما المأساة، فهي حين تقطع إحدى أصابعك».

** إذا فخلل سنوات، قمت بارتياح عدة بيوت، وتزهرت، واستخدمت الكاميرا.

— لقد كانت إحدى أجمل المقامرات في حياتي. هي فكرة رجل ما في مرحلة ما من العمر، يستطيع أن يبدأ شيئاً جديداً متخفياً كثيراً من السعادة. إن الخروج من بيتي والاشتغال مع الآخرين، والتحدث أيضاً كان الأمر جيداً بالنسبة لي. وقد أوجت لي، أيضاً، قصص الحكايات بطريقة أخرى. وفي نفس الوقت تستوجب السينما توظيفاً وانخراطاً كلياً ودائماً. يجب إعداد عملية الإنتاج وإيجاد الأموال والاعتناء بأدق التفاصيل. لقد افقتت بصور فيلم «on the Bridge» ولكن لم أكن مستعداً لإكمال باقي أعماله.

** هل يعني هذا أنك لن تصوّر أي فيلم؟

— على الشباب القيام بهذا. فأنا لا أعد أتوفر على الوقت لقد اكتشفت، بصفة مفاجئة، أنني أبلغ الخامسة والخمسين من العمر، وهو عمر يمكننا أن نرى فيه النهاية. لقد زرعني هذا، وعرفت أن وقتي محدود. غير أن ما زالت تنظرني كتب علي كتابتها، إنها الآن قضية ملحة. أكثر إلحاحاً، من فكرة إنجاز أفلام. كان يتوجب علي الاختيار. فاخترت.

** هل أحدثت تجربتك السينمائية تغييراً في طريقك في الكتابة؟

— لا. لا أعتقد هذا. حين أقيم رواياتي، وهذه هي الرواية العاشرة،

أكتشف أن ما كتبت لم يكن أبداً سينمائياً. تجدون قليلاً من الوصف الجسدي، وقليلًا جدًا من المشاهد المأساوية في رواياتي التي، في المقابل، لا تقع أحداثها أبداً مشهدة تلو آخر، وهو خاصية الكتب التي تشبه أفلاماً.

**** ولكنّها، ربما أوحث لك بالشخصية المركزية، «هيكثور مان»، مخرج أفلام صامتة عبقريّة؟...**

- إن «هيكثور مان» هو بشكل خاصّ رجل يعرف مشاكل مثل كلّ الناس... وعشقي للسينما يعود إلى فترة بعيدة. فحين كنت صغيراً، في سن التاسعة عشرة أو العشرين، كتبت «سيناريوهات» لأفلام صامتة. ولكني فقدتها، أو بالأحرى، أعزتها، ولم أرها أبداً بعد ذلك. كانت لعبة ذهنية، ولم تكن لديّ اللبنة في تمثيلها. إحداهما سميتها «عودة» وتركز على شخصية على طريقة شخصيات «بهيكت (صمويل)» حال عودتها إلى منزل طفولتها. كانت أفلاماً كوميدية على طريقة «شارلي شايلز» مليئة بوصف معمول بشكل جيد. إن الأفلام التي أقوم بوصفها في هذه الرواية مستوحاة من ما قمت به منذ خمسة وثلاثين سنة.

**** هل تفضّل أن تعثر على مخطوطاتك؟**

- نعم.

**** الطريقة التي تروي بها ونصّف وتحلّل أفلام «هيكثور مان»، في هذا الكتاب هي حقاً مذهّشة...**

- النقاط الصور بواسطة الكلمات يتعلّب جهوداً كبيرة. لقد قرأ الكتاب الممثل «هارفي كيتيل» Harvey Keitel، الذي شاركني في تمثيل أفلام والذي أصبح صديقاً لي، بالرغم من أننا لم نلتق منذ زواجه منذ شهرين، وقال لي: «لقد لقد اخترعتُ شكلاً جديداً للسينما، هو الفيلم المكتوب». هو ربما أفضل من فيلم مصوّر. فالقارئ يمكن أن يراه، ويتخيّل، وإذا يمكنه أن يتصوّر فيلماً ممتازاً وكاملاً.

**** من أين أتاك هذا العشق للسينما الصامتة؟ هل هي طريقة لتدوّق السينما أم هي طريقة لتحديّ بها اللغة؟**

- كلما كانت السينما تتصنّع الواقع، كلما كان فشلها كبيراً في تمثيل العالم، العالم الذي يوجد في داخلنا مثلاً العالم الذي يحيط بنا. إن مؤلفي السينما الصامتة فهموا اللغة التي كانوا يتحدثونها، قاموا باختراع علم تركيب اللغتين وعلم قواعد ديناميكا صافيا. إن أفلامهم هي التفكير المترجّم إلى الحركة، هي الإرادة البشرية وهي تعبر عن نفسها عن طريق الجسم البشري. إن هذا موجود في الكتاب. إن كل القضايا التقنية للغة السينمائية، سواء تعلّق الأمر بالفيلم أو حلول الظلام أو حلول صورة محلّ أخرى تدريجيّاً، تم تناولها وتقريرها أثناء فترة الفيلم الصامت.

**** إذا، فـ«هيكثور»، هذا العزيب «هيكثور»، مخرج سينمائيّ، ولكنه، وبوجه أخص، مذنب، فيّغ هو مذنبٌ تحديداً؟**

- بينما يشارك «هيكثور» بصفة ثانوية في إحدى الجرائم، فإن «هيكثور» لا يفسّر حركة ما. إن صمته هو جريمته. وفي نفس الظروف، فإن شخصية أخرى هي «ألفا» لم تتحلّل ما قامت به. واكتملت ما لم يستطع «هيكثور» أن يكتله. فدمرت نفسها بنفسها بطريقة مباشرة، وهذا فطيع...

**** ما هي العلاقة التي تربطك بديانة أبيك؟**

- لست مؤمناً ولا ممارساً للطقوس الدينية، ولكني أظلّ مع ذلك مرتبطاً بأصولي اليهودية. إنه تعلق فلسفي وتاريخي.

**** أتت كتبت بخصوص «هيكثور» «استمرّ في دفع يديه إلى السرب الذي رفض الإيمان به. ألا يمكن أن يكون شخصية توراتية؟**

- إنه إنسان ذو وعي كبير، مشغول من نفسه ومن ضعفه ووهنه. هو رجل لا يستطيع أن يعتبر، وهذا دليل على الشخص الطيّب. أمّ تلاحظ كيف تعتذر الكائنات السيئة عندما توقف، لأنها لا تحسّ لا بالجار ولا بالذنب؛ لقد أخرج «كورنوا» فيلماً بعنوان «الأشوار يتأمّنون جيدها». إن «هيكثور»، لا ينال بصفة جيدة.

**** على أنّك تتحدّث عن «خطيئة». ألا ترى أن الطريقة التي تتناول بها هذه الشخصية، هي طريقة دينية بقدر ما هي توراتية؟**

- لست أنا من يتحدث عن الخطيئة. إنه «هيكثور» التي يؤلّف بهذه الطريقة أحداث حياته. إننا نكتّاب لا نستطيع، أبداً، أن نجيب على سؤال «لماذا؟» إننا نستطيع فقط أن نقول كيف... إن الأصول والرساوس التي تدفع إلى تكريس ثلاث سنوات من حياته لمواصلة قصة متخيّلة، غامضة ومبهمة. وكما يجب على هؤلاء، إن «هيكثور» شخصية توراتية.

**** يهودي تائه؟**

- إنه فقط يهودي يسافر كثيراً. إنه لا يمتلئ إلا نفسه. إن النظر إلى الشخصيات على أنها رموز هو أثر كاذب. أنا لا أعتقد أننا نقرأ روايات كي نلصق قضايا كونية. على العكس، إننا ما نرغب فيه كقرّاء هو التوجّه مع أفراد والقيمين ونوعيين والعيث معهم. من المستحيل في حياة أجسادنا، الحياة الحقيقية، أن نعرف ما يفكر فيه الآخر. بينما نستطيع أن تلجّ في عقل الآخر، ويمكن أن يكون لديك الانطباع بتقصّصه، من رواية ما.

**** هل لهذا السبب ترسم رواياتك كلها قصة وسيرة ذاتية لشخصية ما؟**

- إن بذل مجهود من أجل فهم، ولؤلؤ جوهر شخصية ما، سواء كانت ملموسة أم خيالية، هو دائماً من عمل الجيوغرافي. لقد كانت روايتي الأولى «اختراع العزلة» نصّاً من أجل الاقتراب من الآخر، من أبي الذي لم يكن بالإمكان، في الواقع، أن يكونه. كيف يمكن التحدّث عن شخص آخر؟ إن هذا السؤال يأسرني إن الناس

تستعصي عنّا، ونحن نستعصي على أنفسنا
**** هل تتطور، من كتاب لآخر، بفضل الرغبة في فهم الآخر والاقتراب منه؟**

- لا، بالرغم من أن المكان الذي احتلته حقيقي، وبالرغم من أنني أقوم بمجهودات، وبالرغم من أنني، دائماً، في حركة، فإن الهدف قسبي دائماً. إن تجربة الكتابة لا تغني من جوع، إنها طريقة في العيش، هي طريقي، وليس لدي الانطباع بأنها تمتع أجوبة لأسئلة الحياة الكبرى. ولكن بالرغم من أن هذا لا يستمتع وقائع، فإن فعل طرح أسئلة يمنحني نوعاً من الحيوية، وبعضاً من الطاقة. بهذه الطريقة أبرهن لنفسي بآني موجود، وبأن نفسي ليست كسولة ومرتخية بشكل كامل، غير مستفاد منه. حاول أن تفهمني، أنا لا أحاول تبرير ما أقوم به. ومن الصعب تفسير لماذا نقضي كل حياتنا في مواجهة طاولتي حريصين على التعبير بواسطة الكلمات.

**** كان بيكاسو يقول إن المهمة ليس هو العثور على شيء بل هو البحث...**

- نعم. إن بذل المجهود الذي له قيمة، هو الشيء الذي يهم في نهاية المطاف. حتى في نهاية يوم ضائع، حيث أفرق كل ما كنته، أستطيع أن أقول بآني بذلت ما استطعت، وبآني دفعت عقلي، بعيداً، إلى أقصى ما يمكن.

**** هل لديك الانطباع بأنك كثيراً ما تخفق وتفشل؟**

- يحدث لي أن أفرق كل ما كنته خلال أسابيع.

**** بالرغم من حميميتها وجوانتها، فإنك تكتب رواياتك بهيئة فكيف تستغل؟**

- حينما أكتب رواية فإن علينا أن نتخذ القرارات في كل صفحة، حول ما نلقي به وحول ما نحفظ به. وأنا أعرف أكثر منك، فأنا أعرف كل القصص وكل شخصيات هذا الكتاب. فإذا كنت قد أهملت كثيراً من الأخبار، فلائي لم أشأ أن أجد نفسي إزاء رواية تتألف من تسعمائة صفحة.

**** وما المانع، كانت ستكون رواية ضخمة...**

- لا يتعلق الأمر فقط بالحجم، بل هي مسألة إيقاع. إن وصف فيلم (حياة «مارتن فروست» الجوانية) التي تشغل نهاية الرواية، كانت تستعمل إلى خمس وسبعين صفحة. كنت أملك في رأسي كل القصة. ولكني لم أشأ أن أدخل بتوازن انسيابية السرد وإن تكريس هذا القدر من الصفحات لهذا الفيلم كان سيؤثر على الكتاب. لقد دفعت بي هذه المسألة، وطيلة أسبوعين، إلى يأس كامل. ثم قلت فكرة أن يكون هذا الفيلم فيلماً قصيراً، إننا حين نكتب، لا نعرف، أبداً، كيف سيتطلب حدث ما من عدد الصفحات. غير أنه يجب توفر ميزان للحفاظ على توازن المحكي.

**** إذا فانت تقوم بالقص (القطع) والإهمال...**

- نعم. إن الإختزال أصبح لدي إكراهاً بيكولوجياً حقيقياً. إن تفسيروني لهذا يتجلى في هذه الجملة الصغيرة «السّعة والهزال». إن كل النوادر والاستطرادات التي ليست مفيدة للقصة أقوم بالتخلص منها. وهكذا اكتشف، بالقدريج، ما يجب الاحتفاظ به وما يجب التخلص منه، ما يجب قوله وما لا يجب قوله.

**** بدون توبّد؟**

- إنها مسألة جسدية، فأنا أكابد وأعاني بشكل الكتاب في جسدي، ولا أستطيع أن أفعل غير ذلك.

**** كتابك اتخذ عنواناً له: «كتاب الأوهام»، كان يمكن أن يسمى «كتاب الحوادث»، يتضمن العديد من حوادث الموت غير الطبيعية. وأيضاً كثيراً من الارتدادات...**

- الأمر غريب ومضحك. فقد كتبت تحت هذا العنوان «حوادث» ونقل، نصاً لم يترجم بعد إلى اللغة الفرنسية، وهو يتابع قصص حوادث، بعضها حقيقي والبعض الآخر منها متخيل.

**** كل هذه الشخصيات، التي ماتت في غير وقتها، تجعلنا نفكر في جثثنا من أكلة التي قتلنا جثتنا...**

- إن أشياء من هذا القبيل تحدث كل يوم في الحياة. إن الأمر عادي جداً، بالرغم من أن الذي يعانيه يعيشه بجدّة استثنائية.

**** يا لها من طريقة غريبة لرؤية الأشياء... لماذا قتلنا جثثنا جثتنا؟**

- لا أحد يعرف. لم يكن وفيّاً، وكانا يعيشان منفصلين. هل يمكن أن نعرف لماذا يقتل شخص ما شخصاً آخر؟

**** كل ضحايا كتابك من النساء اللاتي أحبتن كثيراً، الحب لا يحمي؟**

- لا أعرف.

ترجمة مقطع من رواية «كتاب الأوهام»

بعد يومين، أخبرتني المنشورات الجامعية في بانسلفانيا بنيتها في نشر كتابي كنت قد انتهيت من ترجمة ما يقرب من مائة صفحة عن «شاتوبرياند»، في تلك الفترة، وحين سهرج كتابي والعالم السري ليكهتورمان، من تلك سنة من هذا، كنت أضفت إليها ألفاً ومائتي صفحة. فلو أنني واصلت الإشتغال على هذه الوتيرة، كنت سأنتهي من المحاولة الأولى خلال سبعة أو ثمانية أشهر. وإذا ما أضفنا فترة التصحيحات وتغيير الأراء، فإنني سأسلم المخطوط المنتهي لـ «أليكسس» Alex في أقل من سنة. هذه السنة لم تدم، في الحقيقة، سوى ثلاثة أشهر. كنت أتقدم بمائتين وخمسين صفحة، واصل إلى الفصول الأخيرة للكتاب الثالث والخمسين، الفصول التي تتحدث عن سقوط «نابليون»، وإذا بي أعثر في صندوق رسائلي، في ما بعد ظهوري يوم رطب وشديد الريح في بداية فصل الصيف، على خطاب من «فريد»

سبيلينغ. Frieda Spelling أعترفت أن الأمر هزلي، في البداية، بسيطة. وبعد أن عثقت بجوابي وفكرت شيئاً ما في المسألة، نجحت، مع ذلك، في إقناع نفسي بأن الأمر كان العسيرة ومزحة. هذا لا يعني أنني كنت مضطراً في إجابتي، ولكن إلى حد هذه الفترة التي كنت فيها مستتراً، كنت أعتقد جازماً بأن مرسلتنا ستوقف عند هذا الحد.

بعد تسعة أيام، تلقيت خطاباً ثانياً. وقد كتبت هذه المرة، على صفحة كاملة، باسمها وعنوانها المطبوعين، بشكل بارز، في رأس الصفحة. كنت ذات مقدمة، ولكن، يا للشيطان، من يكلف أوراق رسائل مزورة ذات مقدمة، ولكن، يا للشيطان، من يكلف نفسه عذاب محاولة تمييز نفسه على أنه شخص لم أسمع عنه قط؟ إن اسم «فريدا سبيلينغ» لا يعني لي شيئاً. يمكن أن يكون اسم زوجة «هيكثور مان» Hektor Mann ويمكن أن يكون اسم امرأة حقتي تعيش في كوخ في أعماق الصحراء؛ مهما يكن، فإن نفي حقيقتها ليس له أدنى معنى.

كتبت لي «سيدى العزيز، إن شكوكك مفهومة جداً، ولن أنفاجأ، على الإطلاق، من ترددي في تصديقي. إن الطريقة المثلى في إخبارك بالحقيقة هو قبول دعوتي التي عرضتها عليك في الرسالة الأولى. إصعد في الطائرة إلى Tierra del Sueno واحضر لرؤية «هيكثور». وإذا أخبرتك أنه كتب وأخرج سلسلة من الأفلام الطويلة بعد أن غادر هوليوود سنة ١٩٢٩ - وهو مستعد لعرضها من أجلك، في مزرعته - فإن هذا سيعطيك، ربما، الرغبة في الحصول إن «هيكثور» يبلغ من العمر تسعين سنة تقريباً. وصحته لا تني تهن. إن وصيته تقرر على أن أنبل الأفلام في الأربع والعشرين ساعة التي تعقب وفاته، وأنا لا أعرف كم يتبقى له من الوقت ليعيش. أترجأ أن تتصل بي دون تأخير، وفي انتظار جوابك، تقبّل أفضل مشاعري، «فريدا سبيلينغ» (السيدة هيكثور مان).

لم أتح، هذه المرة أيضاً، هذه الرسالة تؤثر عليّ. كان جوابي موجزاً، بارداً، وربما فيه شيء من الفظاظ والخشونة فقبح أن أبذل نفسي في أي موضوع كان، فكلّني أن أكون في يقين من إمكانية وضع الثقة فيها. كتبت لها: «أنتنى أن أصدقك، ولكني محتاج لي دليل ما». وإذا كنت تتظنون مني أن أقوم بالسفر من «سيفرمونت» Vermont إلى «نيومكسيكو» فأنا احتاج إلى أن أكون على يقين من أن إثباتاتي صحيحة ومن أن «هيكثور مان» مازال على قيد الحياة. ويمرر ما أن تنقش هذه الشكوك، فسوف آتي إلى المزرعة. ولكن عليّ أن أخبرك بأنني لن استقل الطائرة. بكل إخلاص، د. ن.

كان يبدو لي بديهاً أنها ستطوف من جديد - اللهم إلا إذا تسببت لها بالأحباط. وإذا كان هذا هو واقع الحال، فسيكون اعترافاً

ضمنياً من جانبها، بأنها خانتني، وتظل هذه القضية عند هذا الحد. لم أكن أعتقد أن الأمر هكذا، ولكني، ومهما يكن الأمر الذي يخطر ببالها، إن احتاج لوقت طويل كي أكتشف الحقيقة. لقد كانت رنة رسالتها الثانية ضاغطة، وشبه مترجحة، وإذا كانت بالفعل ما ادعته، فإنها سوف تكاتبنني من جديد من دون تضيق للوقت إن مضمناً سيعني أنني كشفت عن قناعها. وإذا ما أجابته - وكنت على يقين من أنها ستجيب - فرسالتها ستصلني بسرعة. لقد استغرق وصول الرسالة الأخيرة تسعة أيام. وكنت أتوقع أنه في نفس الشروط (لا تأخر، ولا تشويش) سوف اتصل بالرسالة القادمة في وقت أقل.

قمت بما أستطيع من أجل الاحتفاظ بهدوتي، كي أقل وأقياً لإعادتي والاستمرار في ترجمة «المذكرات»، ولكن بدون نجاح. كنت شارد الفكر ومتوتراً جداً، كي أكرس الانتباه الضروري، وبعد أن أجهدت نفسي، عيئاً، خلال عدة أيام متتالية من احترام الجصص، انتهى بي الأمر إلى منح نفسي فترة تأجيلية لهذا العمل في صباح اليوم التالي، زحف إلى خزنة الغرفة الجدارية كي أبحث منها لمفاتي القديمة حول «هيكثور»، والتي كنت قد جمعتها في كراتين بعد أن انتهيت من الكتاب. كانت ثمة ستة كراتين. خمسة منها كانت تتضمن ملاحظات ومخططات ومشايخ لمخطوطي، وكان الكرتون السادس ممتلئاً بكل أنواع الوثائق القديمة من قصاصات الصحف، والصور والميكرو فيلم وصور عن المقالات وإشاعات وأقاويل من الجرائد القديمة، وأدق المقاطع المطبوعة التي تخص «هيكثور مان» والتي استطعت وضع يدي عليها. لقد مرت فترة طويلة لم ألق فيها نظرة على هذه الأوراق، ولما لم يكن من عني، في الحاضر، ما أفعل سوى انتظار إشارة من «فريدا سبيلينغ» Frieda Spelling نقلت هذا الصندوق إلى مكتبتي، وأثناء ما تبقى من الوقت خلال الأسبوع، كنت أقرأ محتواه. لا أعتقد أنني كنت أقرأ أن أعرف شيئاً جديداً لم أكن أعرفه من قبل، ولكني لم أكن أحصل سوى فكرة غامضة عن محتوى هذه الملفات، ويدي لي أنه من المفيد إلقاء إطلالة عليها. كان قسم كبير من المعلومات التي جمعتها يبدو لي فائداً لأهمية والثقة: مقالات مقتبسة من المصاحف ذات التأثير والوعظ أو مجلات متخصصة، وأطراف من الريور تايات السينمائية العلمية بالمبالغ، والافتراضات المغلوطة ومخالفات الحقيقة الجلية. لكنني، وشرط الحذر من تصديق كل ما أقرأ، لم أجد أي حرج يمكن أن يسببه لي هذا التمرين.

كان «هيكثور» موضوعاً لأربعة بروفيلا بين أغسطس ١٩٢٧ وأكتوبر ١٩٢٨. الأول ظهر في - Kaleidoscope Bulletin وهي مجلة شهرية إشهارية لشركة الإنتاج التي كان قد أسسها خلال فترة حديثه «هونت» Hunt. ويتعلق الأمر، في جوهره،

يخبر موجهه إلى الصحافة بخصوص العقد الذي تمّ توقيعها مع «هيكاتور» وبما أنّ هذا الأخير لم يكن معروفاً، بعد، فإن مسؤولي المجلة أحسّوا بنقص الحرية في اختراع أي قصة متعاشية مع مخطوطة لقد كانت اللحظات الأخيرة Latin lover في هوليوود، الفترة التي تلت، مباشرة، موت «الفانتين»، حين كان الأجانب الغريباء والسريون يجذبون انتباه جماهير عديدة، وكانت مجلة Kaleidoscope قد حاولت الاستفادة من هذه الظاهرة معلنة أنّ «هيكاتور» هو مثل «سالسينيور سلابستوك» Stapstick، الفاتن الجنوب-أمريكي ذو العبقرية الفكاهية. وقبل الاعتماد على هذه التأكيد، كان من اللازم خلق سوابق فائتة، مسار مهنيّ سابق لوصوله إلى الأرجنتين: مشاهد وأدوار رقص في «الموزيكول» في «بوينس آيريس» وجولات طويلة في مسرحيات كوميدية خفيفة عبر الأرجنتين والبرازيل، ومجموعة من الأفلام التي عرفت نجاحاً كبيراً والتي تمّ إنتاجها في المكسيك، ومن خلال تقديم «هيكاتور» كتّهم معروف سلفاً، فإن «هونتز» Hüntz يستطيع خلق شهرته في اختراع وكشف المواهب الجديدة، لم يكن «هونت» Hünt إلا وافداً جديداً على المهنة، كان صاحب ستوديو ومتعهداً، وسلب كلّ شأنه في حق استيراد ممثل أو مخرج أجنبيّ معروف جداً ومنحه للجمهور الأمريكي، لقد كانت الكلمة سهلة التحمل، فلم يكن أحد ينتبه لما يحدث في الدول الأخرى، وعلى كلّ حال، فما دام لنا حقّ الاختيار بين كثير من الإمكانيات المتخيّلة، فلم ندع الواقع يُعرق لنا؟

لاحقاً، بعد سنة أشهر، قدّم مقال نُشر في عدد فبراير من مجلة Photoplay رواية أكثر تحفظاً عن ماضي «هيكاتور». وهو أنّ العديد من أفلامه كانت قد عُرضت أمام الجمهور، وأثار عمله اهتماماً متصاعداً في البلد: من الأكيد أنه لم يكن من الضروري تشويه ماضيه. وكان هذا المحكيّ قد كتبه صحفية تشغل من المجلة، وتدعى «بريجيد أوفالون» Bridget O'Fallon. ومن الفقرة الأولى، ومن تعليقاتها على «الظفرة اللثاقية perant «هيكاتور» و«جهازه العضليّ الرشوق» نفهم أنّ له نية لها إلّا في تصديق الأشياء المتورّلة كانت مفتونة بالرنة الإسبانية التي يتلف بها هذا الكوميدي، ومنهات. مع ذلك، على جودته لغته الإنجليزية، وسألته عن سرّ اسمه الألمانيّ، جيب «هيكاتور»: «الأم يصيح جداً، وإلّا يأتي من ألمانيا، وأنا أيضاً. لقد هاجرنا جميعاً إلى الأرجنتين حينما كنت صغيراً. فانا أتحدث اللغة الألمانية معهم (مع عائلته) في البيت، والإسبانية في المدرسة. لاحقاً، اللغة الإنجليزية حين قدمت إلى أمريكا ولم أكن مشهوراً بعد. تسأل دميس أوفالون: عن الفترة التي قضاها هنا، لحد الآن، فجبب «هيكاتور». ثلاث سنوات، هذا الجواب يُناقض، بطبيعة الحال، الرواية التي نشرتها

مجلة Kaleidoscope Bulletin، وحين سيتحدث «هيكاتور» لاحقاً عن الأعمال الصغيرة التي زاولها بعد وصوله إلى «كاليفورنيا» (سانت) بائع المكسّات الكهربائية، عامل حفر وركم التراب، لم يُشر من قريب إلى نشاط سالف في ميدان المسرح. لقد تلاشت حياته المهنيّة اللاتينية-أمريكية التي كانت قد جعلت منه شخصية مُحبّة وأليفة.

يمكن، دون صعوبة، كشف مبالغات «هونت» Hunt الإشهارية، ولكن احتقارها للحقيقة لا تعني أنّ القصة التي ظهرت في «فوتوبلاي» Photoplay كانت أكثر صحة أو أكثر قابلية للتصديق. في عدد مارس من مجلة Picturegoer، يحكي مصطفيّ «راندال سيمس» Randall Simms بأنّه ذهب لرؤية «هيكاتور» على منصّة تصوير فيلم Tango Tangle، وأنه تفاجأ من استنتاج أنّ هذه الآلة الضاحكة الأرجنتينية تتحدث إنجليزية راقية تقريبا بدون نبرة. وإذا كنّا لا نعرف من أين أتى، فإنه يمكننا أن نحكم على أنه ترى في «داندوسكي» و«أوهايو» «لقد كتب «سيمس» هذه الكلمات على أساس أنها إلهام، ولكن هذه الملاحظة تُثير مسائل مقلقة ومحبّرة فيما يخصّ أصول «هيكاتور». وحتى إذا اعتبرنا أنّ الأرجنتين البلد الذي قضى فيه طفولته، فإنه يبدو أنه ترك (أي الأرجنتين) من أجل الذهاب إلى أمريكا في وقت مبكر ممّا تراه المقالات الأخرى. في الفقرة التالية يقوم «سيمس» بذكر كلمات «هيكاتور»: «كنتُ شخصاً رديئاً، طردي وإلّا، حين بلغت من العمر السادسة عشرة، ولم أعد أبداً إلى البيت. وانتهى بي المطاف إلى التوجه شمالاً حتى النطاق بأمريكا، ومنذ البداية، لم تكن تضايقي سوى فكرة واحدة، وهي النجاش في السنيما. إن هذا الشخص الذي يتحدث بهذه الطريقة ليس هو الشخص الذي تحدث، قبل شهر، مع «بريجيت أوفالون» فهل بالغ، عبر استخدام المزاح، في إظهار نبرته من أجل Photoplay، أم أنّ «سيمس» شوّه الحقيقة، بطريقة متعمّدة، كيحا على كبر «هيكاتور» يتحدث الإنجليزية بطلاقة من أجل إقناع المتجشّبين السنيمايين بإمكاناته كممثل السنيما الناطقة في الظهور والأعوام القادمة؟ هل توافقاً معاً، ربما، لإخراج هذا العقل، أم ربما اشترى سارق ثالث «سيمس» ولم لا يكون «هونت»، الذي كان يعاني من مشاكل مالية؟ هل يمكن أن يكون «هونت»، وهو يحاول أن يُضاعف من القيمة السوقية لسهيكاتورس بنية بيع خدماته لشركة أخرى للإنتاج؟ من المستحيل معرفة هذا، ولكن ممّا كانت دوافع «سيمس»، وحيث لو أنّ «أوفالون» نقلت تصريحات رهيكتورس بشكل سيّء، فإن هذين المقالين يظلان غير متلائمين، وهو نوع من التلاعب والصنع الذي يتّال الصحفون.

«(هولر ظهر في مجلة (إي) La الفرنسية الأدبية لشهرية. لشر مايو ١٩٠٢)»

دراسات في الاستعارة المفهومية



كتاب

الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس بمسقط. حصل عام ٢٠٠١م على شهادة الدكتوراة في حقل «دراسات الترجمة» من جامعة آستون ببرمنجهام بالملكة المتحدة.

نشر له العديد من الدراسات والترجمات في مجالي الترجمة والفكر الاستعاري وهو يعتبر من أبرز الباحثين في حقل الترجمة.

كما نود أن ننوه للقارئ أن هناك العديد من الاصدارات القادمة بمختلف الاجناس الادبية منها:

مغامرات عماني في أدغال أفريقيا (ترجمة السيرة الذاتية لحמיד بن محمد المرجبي) للباحث والاكاديمي محمد المحروقي.

وكذلك مجموعتان شعريتان لكل من طالب المعمرى وأحمد الهاشمي.

صدر العدد الثالث من كتاب نزوى والذي يأتي ضمن سلسلة من الكتب التي تصدرها المجلة خدمة للقارئ العربي، جاء بعنوان (دراسات في الاستعارة المفهومية) للباحث والأكاديمي عبدالله الحارصي تضمن الكتاب مجموعة من الدراسات تم نشر بعضها في أعداد مجلة نزوى سابقا حيث يتناول قضية الاستعارة ليس باعتبارها ظاهرة بلاغية يتم فيها استخدام كلمة محل أخرى على أساس التشبيه، بل باعتبارها ظاهرة ذهنية تمكن التفكير البشري من التعامل مع المجردات من خلال إسقاط التجارب المادية عليها. وانطلاقا من هذا الفهم الذهني للاستعارة فإن الكتاب يحتوي على دراسات تحليلية تستكشف دور الاستعارة في تشكيل المفاهيم الفلسفية والدينية والسياسية وفي تشكيل مفاهيم الأخلاق في الثقافة العربية. (ومما ثبتت تسلسل الأيديولوجيات الاجتماعية إلى الفكر الفلسفي والميتافيزيقي عموما هو أن الصور التي تتم رؤية الأفكار من خلالها هي نفسها المستخدمة في تجلي الرأسماليات الاجتماعية، كالجوهر واللؤلؤ وغيره من الماديات التي اتفقت المجتمعات على ارتفاع قيمتها (المادية).

عبدالله الحارصي: أستاذ مساعد في كلية



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبع بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣ ، ٦٩٩٤٦٧ ، ص.ب ٣٢٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

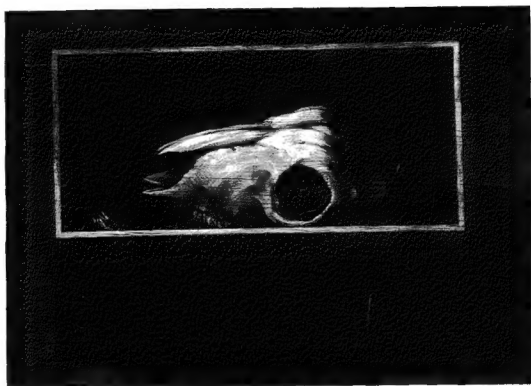
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لن نقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصيلة الإصدار.



العدد الحادي والثلاثون
يوليو ٢٠٠٢م ربيع الثاني ١٤٢٣هـ



▲ اللوحة للفنان السوري / يوسف عبدلكي

◀ **الغلاف الأزرق:** طائر الطول ويعرف (بأبو غريبات) حيث يتواجد بكثرة على طول السواحل العمانية - عدة / هان وجنيس لريكسون

ناصر الجهوري، عبدالله
حمادي، عبدالرحمن السالمي
سعيد الغانمي، حسام الخطيب
خوري دومة، خلفان الجابري
محمد علي اليوسفي، عمار
السنجري، عبدالله ابراهيم
راسم المدهون، جواد الأسدي
خالد النجار، تهامة الجندي
رياض العبيد، جميل مفرح
جولان حاجي، عارف حمزة
محمد آيت لغميم، هدى الدغفق
رعند عبدالقادر، يحيى القاعبي
محمد عبيد، فارس خضر
عوض السلويهي، بدرية
الوهيبي، محمد حلمي الريشة
حسن المطروشي، صلاح
حسن، يسام حجار، عبدالقادر
هشام، عزيز الحاكم، جوخة
الحارثي، ايمان القويغلي
أحمد النصور، علي مصباح
سالم الهنداوي، بهيجة حسين
عبدالله بنى عرابة، هدية
حسين، مرام مصري، عادل
الكلباني، فارس الذهبي، أنير
محمد شهاب، صبري مسلم
شرف الدين ماجدولين، ابراهيم
اليوسف، فايز ملص، محمود
جابر عباس، محمد المزدبوي

ننكا
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية

